



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**  
**PPGCINE**

**OS ARQUIVOS/MEMÓRIA AUDIOVISUAIS DE LÚ SPINELLI COMO**  
**NARRATIVA DA HISTÓRIA DA DANÇA MODERNA EM SERGIPE**

**PAULO SÉRGIO S. DE LACERDA**

**SÃO CRISTOVÃO**  
**2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA  
PPGCINE**

**OS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS/MEMÓRIA DE LÚ SPINELLI COMO  
NARRATIVA DA HISTÓRIA DA DANÇA MODERNA EM SERGIPE**

**PAULO SÉRGIO S. DE LACERDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lilian Cristina Monteiro França.

Linha de pesquisa: Cinema e narrativas do contemporâneo

**SÃO CRISTOVÃO  
2021**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

L131a Lacerda, Paulo Sérgio S. de  
Os arquivos audiovisuais/memória de Lú Spinelli como narrativa da história da dança moderna em Sergipe / Paulo Sérgio S. de Lacerda ; orientadora, Lilian Cristina Monteiro França. – São Cristóvão, 2021.  
133 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Cinema. 2. Dança – História. 3. Dança moderna. 4. Dança – Sergipe. 5. Dançarinos – Biografia. I. Spinelli, Regina Lúcia Matos, 1951-2015. II. França, Lilian Cristina Monteiro, orient. III. Título.

CDU 791:793.3(813.7)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de externar meu sincero agradecimento às pessoas que colaboraram para tornar essa pesquisa possível.

Em primeiro lugar, à minha orientadora, Profa. Dra. Lilian Cristina Monteiro França, por sua sensibilidade e humanidade. Suas orientações e sugestões foram imprescindíveis para a elaboração deste trabalho.

Em segundo lugar, aos professores que compuseram a banca de qualificação, o Prof. Dr. Armando Castro e a Profa. Dra. Christine Arndt de Santana, meu eterno agradecimento. Suas leituras e sugestões potencializaram ainda mais esta pesquisa.

Em terceiro lugar, agradeço à Universidade Federal de Sergipe que, desde 2007 dela faço parte e muito me orgulho de poder pesquisar Arte em uma instituição pública. Sou imensamente grato aos professores e alunos do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), aos professores do Departamento de Teatro, e aos colegas e alunos do Departamento de Dança, também da UFS.

Meus maiores agradecimentos aos amigos e alunos da *Studium Danças e Adaggio Arte e Dança*, com os quais tenho convivido desde quando cheguei em Aracaju.

Todo o meu reconhecimento aos artistas sergipanos que resistem bravamente à banalização da arte local. Em especial, sou grato à Lú Spinelli (*in memoriam*) e a Jorge Lins, por terem me acolhido nessas terras. É verdade que tudo começou em Paulo Afonso, e sou agradecido aos meus amigos do Grupo de teatro daquela cidade pela experiência adquirida. A todos os amigos e artistas que encontro pelo Brasil e mundo a fora, sou grato pelas trocas; sem vocês a arte não faria sentido em minha vida.

À minha família, em especial ao meu sobrinho Arthur Miguel, e às três mulheres da casa: vó, mãe e irmã (Terezinha Nunes, Evânia Nunes e Emily Silva), pelo incentivo constante.

Por último, para “fechar com chave de ouro”, agradeço ao meu amor, amigo e grande incentivador, Antônio Carlos dos Santos.

Para:

Lú Spinelli.

Antônio Carlos.

Lilian França.

“A dança é a mãe das artes. A música e a poesia existem no tempo; a pintura e a arquitetura no espaço. Mas a dança, acontece simultaneamente no tempo e no espaço. O criador e a coisa criada, o artista e a obra são ainda uma unidade e a mesma coisa” (SACHS, 1937, 3).

## RESUMO

Este estudo tem por objetivo verificar em que medida os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, bailarina, pesquisadora e ativista cultural, ajudam a compor uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe. Tais arquivos são compostos por entrevistas, palestras e gravações audiovisuais de espetáculos seus e de seus alunos, constituindo-se num *corpus* que permite análises sob diferentes prismas. O estado de Sergipe não possui nenhuma obra que trate sistematicamente do tema, mas sim uma coleção de textos e imagens dispersos por jornais, revistas e repositórios de pesquisa. A metodologia empregada utiliza, num primeiro momento, levantamento e revisão de literatura. Entre os principais autores consultados encontram-se Walter Benjamim (1994, 2000), Cássia Navas (1992, 2017), Lúcia Matos (2002), Carolina Naturesa (2010, 2017), Isabele Launay (2013), Aurore Després (2016), Elisabeth Ribas e Laura Escorel (2020). Uma etapa seguinte tratou da decupagem do material audiovisual - que consiste na descrição detalhada do conteúdo textual, sonoro e imagético do documento audiovisual, como propõe Caldera-Serrano (2014) e, ainda, na análise a partir da abordagem triangular, nos termos propostos por Ana Mae Barbosa (2012). Do ponto de vista do marco temporal, foram delimitamos os últimos dez anos (2005-2014) da produção coreográfica de Lú Spinelli para os festivais de dança da sua escola *Stodium Danças*. Foram selecionadas três coreografias para a análise e decupagem, de acordo com critérios de categorização previamente estabelecidos, constituindo-se, portanto, numa amostra intencional: *Dê uma chance à paz* – 2007, *Ode à Dança Moderna* – 2008 e *Subversão Tropical* – 2009. Cada um deles foi descrito enquanto processo coreográfico, decupado e, com base nos dados, apresentados possíveis fios narrativos. Os resultados apontam para diversas possibilidades narrativas dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e são apresentadas, a título de proposições, algumas alternativas futuras de trabalho.

**Palavras-chave:** Cinema; História da Dança, Dança Moderna; *Stodium Danças*; Lú Spinelli; Dança Sergipana.

## Lista de figuras

Figura 1- Fotografia de Lú Spinelli	18
Figura 2 - Conjunto de fotos da loja Duas Américas, situada na Rua Chile, Salvador, Bahia	21
Figura 3 - Logotipo da Duas Américas, em 1917, representando duas bailarinas	22
Figura 4 - Detalhe do logotipo da Duas Américas, representando duas bailarinas	23
Figura 5 - Lú Spinelli em tempo de formação	26
Figura 6 - Lú Spinelli atuando como bailarina	29
Figura 7 – Paulo Lacerda (a frente), aluno de Lú, atuando como bailarino	32
Figura 8 -O Baile Público, Constantin Guys (1836)	42
Figura 9 - Impressão, nascer do sol, Claude Monet, 1872	43
Figura 10 - O revolucionário abstracionismo formal de Wassily Kandinsky – Tensão delicada, 1923	44
Figura 11 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)	46
Figura 12 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)	46
Figura 13 – Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)	47
Figura 14 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)	47
Figura 15 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)	48
Figura 16 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)	48
Figura 17 - Rudolf Von Laban (1879-1958)	49
Figura 18- Foto de Isadora Duncan	51
Figura 19 - Ruth Saint-Denis	52
Figura 20 - Ted Shawn	53
Figura 21 - Aula na Denishawn	53
Figura 22- Mary Wigman	54
Figura 23- Gret Palucca	55
Figura 24 - Doris Humphrey	55
Figura 25 - Martha Graham	56
Figura 26- Katherine Dunham em Tropical Revue, 1943	57
Figura 27- José Limón	58
Figura 28- Fotografia de Lester Horton	59
Figura 29 -- Alvin Ailey	60
Figura 30- Material publicitário do documentário Hymn To Alvin Ailey	60
Figura 31 - Maria Duschenes quando chega ao Brasil	61
Figura 32 - Print de frame do documentário: Renée Gumiel: a vida na pele	62
Figura 33 - Ruth Rachou - dança, Afetos e resistência	63
Figura 34 - Ivaldo Bertazzo - Dança e cidadania	63
Figura 35 - J.C. Viola - a dança-teatro	64
Figura 36 - Ballet Stagium - dança e engajamento político	65
Figura 37 - Grupo Corpo e os vários "brasis"	65
Figura 38 - Lú Spinelli – Recorte de jornal que integra os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli	67
Figura 39 - Prints de esboço do dispositivo de captura de imagens desenvolvido por Muybridge e da fotografia obtida: O cavalo em movimento, Muybridge, 1878	68
Figura 40- Frame de Nanook, o esquimó (1922)	69
Figura 41- Print de página do livro Balinese Character, de Bateson e Mead	69
Figura 42 - Frame de Jaguar, de Jean Rouch, 1967	70
Figura 43 - Imagem do filme Vinícius utilizando imagens de arquivos/memórias audiovisuais	76
Figura 44 - Imagem retirada do livro João Carlos Martins	77
Figura 45 - Fotograma do filme Tim Maia	78
Figura 46- Cartaz do filme Elis	78
Figura 47 – Foto que integra os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli	82
Figura 48 – Lú Spinelli em ação	84
Figura 49 – Lú em pleno processo criativo	89
Figura 50 - Frame do vídeo de apresentação do espetáculo LOVE do Cirque du Soleil	91
Figura 51- Decupagem da coreografia - Dê uma chance à paz – 2007	93
Figura 52 - Martha Graham in Lamentation, No. 6	97
Figura 53 - Remontagem do solo Lamentation. Martha Graham Dance Company	99



<i>Figura 54 - Decupagem da coreografia Ode à Dança Moderna – 2008</i>	99
<i>Figura 55- A tropicália de Hélio Oiticica</i>	102
<i>Figura 56 - Capa do Disco Tropicália</i>	103
<i>Figura 57- Cartaz do documentário Um Noite em 67</i>	104
<i>Figura 58 - Subversão Tropical</i>	106
<i>Figura 59 – Bailarinos executam a técnica criada por Steve Paxton, a contato improvisação</i>	108
<i>Figura 60- Decupagem da coreografia Subversão Tropical – 2009</i>	108
<i>Figura 61 - Lú Spinelli no palco</i>	111
<i>Figura 62 – Movimento executado por Lú Spinelli</i>	113
<i>Figura 63 – Imagem de Lú Spinelli dançando que poderia integrar a cinebiografia ou um documentário sobre a Dança Moderna em Sergipe</i>	114
<i>Figura 64- Lú Spinelli bailarina</i>	115
<i>Figura 65 - Lú atuando em um de seus espetáculos</i>	116
<i>Figura 66 – Paulo Lacerda dançando no teatro Atheneu pela Adaggio Escola de Dança</i>	117
<i>Figura 67- Lú Spinelli coreógrafa, contracena com Gladston Santos</i>	117
<i>Figura 68 - Print da tela de abertura da Home Page do Museu da Dança</i>	118
<i>Figura 69 - Print da tela de abertura da página de Ruth Rachou no Museu da Dança</i>	118
<i>Figura 70 - Menu da página de Ruth Rachou no Museu da Dança</i>	119
<i>Figura 71 – Detalhe da linha do tempo da página de Ruth rachou no Museu da Dança</i>	120
<i>Figura 72 - Lú Spinelli - espetáculos para formação de públicos para a Dança Moderna</i>	121

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – LÚ SPINELLI E O ENRAIZAMENTO DA DANÇA MODERNA: CONTEXTO, APRECIACÃO E PRODUÇÃO	18
1.1 A formação	20
1.2 A Escola Studium Danças	29
1.3 O Grupo Studium Danças	33
1.4 Produtora cultural	36
CAPÍTULO II- MODERNIDADE E MEMÓRIA AUDIOVISUAL – BREVES NOTAS	38
2.1 Breve análise dos conceitos de modernidade e arte moderna	38
2.2 Breve histórico da dança moderna	48
2.2.1 A Escola Denishawn	53
2.2.3 A dança moderna no Brasil	60
2.3 Arquivos/memórias audiovisuais e sua importância para a construção de narrativas históricas	66
2.4 As cinebiografias e o uso de arquivos/memórias audiovisuais	74
CAPÍTULO III - OS ARQUIVOS/MEMÓRIAS AUDIOVISUAIS DE LÚ SPINELLI E AS POSSÍVEIS NARRATIVAS PARA UMA HISTÓRIA DA DANÇA MODERNA EM SERGIPE	81
3.1 Organização dos arquivos/memórias audiovisuais e estruturação do processo de análise	81
3.1.1 Uma primeira organização dos arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli	85
3.2 Algumas contribuições para a narrativa sobre a história da Dança moderna em Sergipe	89
3.2.1 Processo coreográfico - Dê Uma Chance à Paz - 2007	90
3.2.2 Processo coreográfico - Ode à Dança Moderna - 2008	95
3.2.3 Processo coreográfico - Subversão Tropical - 2009	101
3.3 Propostas de narrativas para a história da Dança Moderna em Sergipe com base nos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli	110
3.3.1 Obra de referência	110
3.3.2 Projeto de roteiro para documentário ou cinebiografia	113
3.3.3 Projeto para remontagem de espetáculos de Lú Spinelli	115
3.3.4 Um possível projeto de Catalogação dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli	118
CONSIDERAÇÕES	123
REFERÊNCIAS	127

## INTRODUÇÃO

A história da dança moderna em Sergipe é inseparável da história de uma de suas principais bailarinas: a também professora e pesquisadora Regina Matos Lúcia Spinelli (Lú Spinelli), nascida em Salvador - BA, em 1950, e que faleceu em Aracaju - SE, em 2015, aos 64 anos de idade.

A sua carreira foi determinante para a profissionalização de algumas gerações de artistas da área bem como para a estruturação do ensino e a difusão da dança no estado, e cujo legado inclui um arquivo audiovisual repleto de informações que podem ser lidas como uma narrativa da própria história da dança moderna em Sergipe.

Esse material foi aqui denominado como “arquivos/memórias audiovisuais”, terminologia que fornece precisão ao *corpus* desta pesquisa, composta, principalmente, por um conjunto de gravações audiovisuais.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, verificar em que medida esses arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli ajudam a compor a narrativa da história da dança moderna em Sergipe. Tais arquivos são matizados por entrevistas, palestras e, principalmente, gravações audiovisuais de espetáculos seus e de seus alunos da escola *Studium* Danças, constituindo-se num *corpus* que pode contribuir para narrar a história da dança moderna em Sergipe.

São objetivos específicos: apresentar Lú Spinelli através de sua biografia; conceituar modernidade, memória audiovisual, arquivos audiovisuais, arquivos pessoais e arquivos/memórias audiovisuais; relacionar modernidade, memória audiovisual e dança moderna; identificar o uso de arquivos/memórias audiovisuais em cinebiografias do cinema nacional que também funcionaram como narrativas históricas; e, finalmente, verificar em que medida os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli podem contribuir para narrar uma história da dança moderna no estado.

Nesse sentido, a biografia de Lú Spinelli, na forma de seus arquivos/memórias audiovisuais, transforma-se em um campo particular de análise, extrapolando as fronteiras do espaço individual para traduzir implicações coletivas de suas práticas como capítulo central da história da dança em Sergipe.

A esse respeito, cabe pensar com Schwarcz (1998, p. 32):

[...] já se foi o tempo em que os pesquisadores sociais acreditavam na exclusividade das fontes escritas. Chamada por J. Le Goff de “imperialismo dos documentos escritos”, essa tradição foi cedendo lugar a uma perspectiva que incorporou outros tipos de materiais, sobretudo iconográficos, porém reservando a estes um caráter

decorativo e colado à estrutura explicativa. Como afirma Ginzburg, “são demasiado frequentes as articulações entre obra de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados”. Muito mais difícil é, dessa maneira, a recuperação analítica da intrincada rede de relações que cada produto artístico contém, ou mesmo a intenção de buscar a lógica interna desse tipo de produção.

Há, em princípio, cinco razões que justificam expender essa pesquisa. A primeira: a ausência significativa do registro sistematizado dessa expressão artística em livros, artigos, vídeos, revistas e jornais que abordam a história local. A história da dança em Sergipe dilui-se em um conjunto fragmentado de textos audiovisuais – imagem, som, texto escrito - dispersos por bibliotecas, repositórios institucionais, jornais, revistas e *sites* de internet, além de arquivos pessoais.

Nesse sentido, destaca-se, também, a reconhecida necessidade de estudar os atores locais, as personalidades que têm contribuído para o desenvolvimento de estado, a exemplo de Lú Spinelli.

A segunda razão diz respeito à quase inexistência de um trabalho memorial, ou seja, análise e tratamento adequados sobre esses registros. Sobre esta parcela, há o risco de deteriorar-se em pouco tempo, uma vez que, sem um adequado processo de digitalização e catalogação, a ação do tempo comprometerá a sua preservação e integralidade.

A terceira justificativa é a existência de uma lacuna bibliográfica no que diz respeito a textos que versem sobre a história da dança moderna sergipana nos livros didáticos voltados para os ensinos Fundamental, Médio e Superior. Ou seja, o professor de artes em Sergipe se depara frequentemente com a dificuldade de ensinar sobre algo cuja matéria prima não se encontra em suas referências. Ele é conduzido a ministrar aula sobre esse assunto, a dança moderna, mas versando apenas sobre outros personagens de regiões distintas da nossa, sem um acesso mais abrangente sobre a história local.

Em quarto lugar, essa pesquisa se justifica em função do potencial didático que os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli podem ter após catalogados, registrados e analisados: pode funcionar como fontes documentais para a história cultural de Sergipe, de modo particular, à história da dança moderna. Após esse trabalho de análise, esse material deixa de ser um “arquivo pessoal”, com grande parte até então em posse de sua família, tornando-se público e acessível para toda a sociedade. É importante destacar que o objetivo desta dissertação não é a catalogação e sistematização desses arquivos/memórias audiovisuais, embora esse processo constituiu-se numa etapa necessária para a realização da pesquisa propriamente dita. Assim, um material intrinsecamente memorialístico, como os arquivos/memórias audiovisuais

de Lú Spinelli, passará a funcionar como conteúdo pedagógico, tanto nas discussões e análises aqui apresentadas quanto num futuro processo de disseminação desses resultados.

Reitera-se a importância dessa narrativa possível uma vez que, pensando com Castro (2008, p. 50):

Individual ou coletiva, a memória é elemento inseparável do sentimento de pertença e identidade. Como fenômeno construído, é resultado de um processo de organização mental inclusivo e exclusivo. Neste sentido, a memória como agente documental alinha-se em instâncias igualitárias às outras formas de registro.

Castro (2008), ao estudar a importância da memória, na forma de história oral, das senhoras que integram a Irmandade da Boa Morte, no recôncavo baiano, destaca o quanto a memória pode funcionar como um elemento aglutinador, na medida em que contribui para a formação de um sentimento de pertencimento e de uma identidade.

O quadro apresentado interrelaciona-se, ainda, com os termos propostos por Barbosa (2012), quando da formulação de sua abordagem triangular, que conjuga apreciação, prática e apreciação, como etapas inseparáveis do ensino de arte e de produtos da cultura visual, apontando para a necessidade de contextualização para o pleno exercício criativo.

Em quinto lugar, esta pesquisa se justifica no escopo do Programa Interdisciplinar em Cinema, linha de pesquisa Cinema e Narrativas do Contemporâneo, imbricando-se interdisciplinarmente com os campos do cinema, audiovisual, história, educação e dança.

Minha aproximação para com o universo desta pesquisa se deu em 2007, pois, foi o primeiro ano em que participei das apresentações da escola *Studium Danças*, de Lú Spinelli. Ao chegar em Aracaju, para estudar Teatro-Licenciatura na Universidade Federal de Sergipe, busquei referências com alguns amigos da primeira turma de Teatro da UFS, sobre uma escola de dança, onde eu pudesse continuar a praticar os estudos corporais, através de uma bolsa de estudos. Fui aconselhado por Dênis Leão<sup>1</sup> e Ricardo Montalvão<sup>2</sup> a procurar a *Studium Danças* e segui à risca o conselho deles. Em uma tarde escaldante do verão sergipano, cheguei na sede da escola e solicitei uma entrevista com Lú Spinelli. Ao adentrar no escritório, ela me olhou radiograficamente e perguntou:

- “Você dança o quê?”

Eu respondi que vinha do interior da Bahia, onde havia concluído um curso profissionalizante de artes e que em nossos trabalhos, costumávamos usar a expressão corporal

---

<sup>1</sup> Artista Sergipano e grande parceiro de Lú Spinelli. Trabalhou como iluminador em diversos espetáculos do Grupo e Escola *Studium Danças*.

<sup>2</sup> Na época, já aluno de Lú Spinelli. Fez parte da primeira turma de Licenciatura em Teatro, hoje é professor de arte e artista.

como princípio fundamental para a atuação. Referi-me a Stanislavski e Grotowski. Neste momento, eu percebi que seus olhos brilharam. Depois de responder outras perguntas e de ouvir uma preleção sobre a responsabilidade de ser bolsista da escola, ela me disse:

- “Você começa amanhã!”

Sai de lá radiante de felicidade por ter conseguido a bolsa. Daí em diante, foram sete anos de troca de conhecimentos e uma forte conexão com a dança, fato que me permitiu acompanhar parte do processo de disseminação da dança moderna no estado.

Do ponto de vista do marco temporal, delimitamos os últimos dez anos (2005-2014) da produção coreográfica de Lú Spinelli para os festivais de dança da sua escola *Stodium Danças*, considerados os mais produtivos na linguagem técnica e artística para a escola e para a própria prática da dança moderna no estado.

As principais perguntas da pesquisa são, portanto: Como os arquivos/memórias audiovisuais podem contribuir para uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe? Como os arquivos/memórias audiovisuais podem ajudar a preencher possíveis lacunas na história da dança moderna em Sergipe? Em que medida os Festivais e práticas da escola de Lú Spinelli, a *Stodium Danças*, podem colaborar para uma narrativa da história da dança moderna no estado?

A metodologia dessa pesquisa divide-se em três etapas diferentes, porém integradas: levantamento e revisão de literatura, tomando como base os trabalhos de Walter Benjamin (1994, 2000), Cássia Navas (1992, 2017), Lúcia Matos (2002), Carolina Naturesa (2010, 2017), Isabelle Launay (2013), Aurore Després (2016), Elisabeth Ribas e Laura Escorel (2020); decupagem do material audiovisual, que consiste na descrição detalhada do conteúdo textual, sonoro e imagético do documento audiovisual (CALDERA-SERRANO, 2014) e análise dos arquivos/memórias audiovisuais à luz da abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa (2012), com a finalidade de buscar os elementos para uma narrativa da história da dança em Sergipe.

A decupagem será feita a partir de imagens de coreografias selecionadas entre as gravações dos espetáculos dos últimos dez anos da *Stodium Danças*. A cada ano, Lú Spinelli fazia a montagem coreográfica baseada em alguns temas geradores que aglutinavam, por assim dizer, o “espírito” que a movia naquele momento em articulação ao contexto macrocultural vigente: como uma data comemorativa, um espetáculo internacional de grande repercussão, uma homenagem a determinados artistas ou movimentos.

Esse conteúdo audiovisual, aqui denominado arquivos/memórias audiovisuais de Lú

Spinelli, oferece a possibilidade até então inédita de pensar uma possível metodologia de análise de dados voltada para a escrita de uma narrativa, no caso, a narrativa da história da dança moderna em Sergipe. Como já foi mencionado, as lacunas bibliográficas e documentais geram uma ausência significativa tanto no que tange à criação de uma historiografia quanto no que diz respeito ao próprio ensino de dança, que se vê sem fontes, sem dados e sem textos sistematizados para formar pesquisadores e profissionais da dança.

A análise com base na abordagem triangular, como proposta por Barbosa (2012), terá como universo de pesquisa o texto audiovisual – imagens, sons e texto escrito – que registraram o processo criativo de Lú Spinelli para cada espetáculo, incluindo entrevistas com a coreógrafa e outros artistas que participaram, notas escritas e comentários registrados em vídeo. Como participei de todas as coreografias, parte da narrativa recebe o suporte de minha própria memória, confrontada, constantemente, com o material objetivamente capturado, com vistas a acirrar as estratégias de apuração e complementação de possíveis ausências. Ressalte-se, mais uma vez, que tal prática se insere no percurso da abordagem triangular, uma vez que o contexto é o sentido maior que fundamenta o pensar e o agir no ensino de artes (BARBOSA, 2012), elementos que, no âmbito deste estudo, serão base para uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe.

Ao longo do processo de pesquisa, sentiu-se a necessidade de discutir algumas questões ligadas ao conceito de modernidade e de dança moderna.

De modernidade, por ser a possibilidade de consultas a fontes documentais audiovisuais uma característica da Modernidade, decorrente do desenvolvimento de técnicas como a fotografia, o cinema, o vídeo (seja ele analógico ou digital).

A dança moderna por ter se iniciado quase que concomitantemente à fotografia e ao cinema, no início do século XX, sendo, portanto, influenciada por essas novas linguagens, ao mesmo tempo em que as influenciava reciprocamente, se estendendo, de modo mais amplo, até os anos 1980 do século passado, embora não haja consenso entre os pesquisadores acerca de tais datas.

No Brasil, a dança moderna e a dança contemporânea seguem inexoravelmente intrincadas, e, muitas vezes, as escolas de dança usam a expressão “dança contemporânea” como eufemismo ou estratégia de *marketing* para “vender” cursos e espetáculos de dança, como destaca, entre outros autores, a professora Cássia Navas, em alguns de seus escritos (1992, 1996). Mesmo Lú Spinelli batizou seus espetáculos anuais como *Festivais de Dança Contemporânea da Studium Danças*, embora representasse, de fato, a dança moderna.

Justamente por este fato, decidimos apresentar uma breve revisão acerca da dança moderna e sua chegada ao país, para melhor compreender como se deu sua incorporação em Sergipe.

Acerca da dança contemporânea, Desprès (2016, p.2), explica que:

[...] a partir de uma lógica de criação baseada numa inovação constante, a arte coreográfica avançou desde o início dos anos 1990, a partir de uma reflexão problemática em torno da memória e da história, dos traços, dos documentos e dos arquivos em dança.

Assim, a problemática que aqui se apresenta, a complexa delimitação entre dança moderna e contemporânea, é pertinente ao próprio universo da dança contemporânea, ainda enraizada na moderna, em sua história e seus desdobramentos.

Para atingir o objetivo proposto, a pesquisa está articulada em três capítulos. No primeiro, o objetivo será apresentar a personagem Lú Spinelli com alguns de seus dados biográficos, o tipo de dança com o qual ela trabalhou, os festivais que ela montou e as viagens, sejam elas no Brasil ou no exterior, em busca de maior aperfeiçoamento profissional, para que seja possível compreender a estrutura dos seus arquivos/memória audiovisuais.

O segundo capítulo terá por objetivo analisar a fundamentação teórica através dos conceitos de modernidade, memória audiovisual, arquivos audiovisuais, arquivos pessoais e arquivos/memórias audiovisuais e pensar essas mesmas questões ligadas ao surgimento da Dança moderna. Será também realizada uma breve revisão acerca da importância das memórias/arquivos audiovisuais para a produção de cinebiografias do cinema nacional que funcionam também como narrativas históricas, num processo similar ao que se pretende aqui examinar.

A partir desses dois primeiros eixos teóricos foi estruturado o terceiro capítulo, cujo objetivo compreende a análise dos arquivos/memórias audiovisuais dos últimos dez anos da *Stadium Danças*, com o objetivo de verificar se esse *corpus* pode se constituir numa narrativa capaz de ajudar a contar a história da dança moderna em Sergipe. A abordagem triangular será a teoria de base na articulação entre contexto – os arquivos/memórias de Lú Spinelli, a apreciação e a produção, decorrentes dos *Festivais* promovidos por Lú Spinelli e seus desdobramentos para uma narrativa da dança moderna no estado.

Dessa forma, foram selecionadas três coreografias principais de cada um dos dez Festivais de Dança Contemporânea do *Stadium Danças*, realizados no período de 2004 a 2013, que constitui o recorte temporal desta pesquisa: *Dê Uma Chance à Paz* (2007), *Ode à Dança Moderna* (2008) e *Subversão Tropical* (2009). A seleção das três coreografias deu-se após o



processo de revisão do conteúdo audiovisual, assistindo várias vezes a cada um dos arquivos disponíveis e buscando caracterizar aqueles que:

- Os temas eram mais próximos de questões pertinentes diretamente à dança moderna;
- Havia possibilidade de decupagem detalhada de cada um deles a partir do tripê da apreciação, como proposto por Ana Mae Barbosa (2012) em sua abordagem triangular, através da participação deste autor em todo processo de montagem e execução;
- Haviam sido escritas e concebidas por Lú Spinelli;
- Representavam um contexto narrativo que poderia servir como um exemplo de narrativa da história da dança moderna em Sergipe, derivada dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

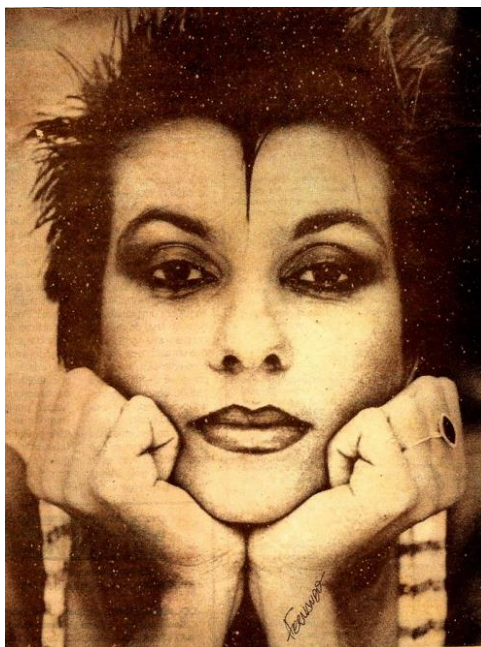
Dessa forma, as coreografias que atenderam a todos os critérios de categorização foram selecionadas e compõem uma sequencial temporal – 2007, 2008 e 2009 – mostrando um período em que os Festivais, já altamente profissionalizados, estruturavam-se de maneira ainda mais completa nos termos da dança moderna.

O processo de decupagem das coreografias permitirá apresentar uma série de possíveis fios narrativos que se desdobraram em propostas para contar/recontar a história da Dança moderna em Sergipe, seja na forma de obra de referência, documentário ou cinebiografia, remontagem de espetáculos ou *site* específico para disponibilização do conjunto de dados que compõe os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli. Assim, espero que esta pesquisa possa colaborar com o avanço da produção acadêmica dessa área do conhecimento, de modo particular, da dança moderna em Sergipe.

## **CAPÍTULO I – LÚ SPINELLI E O ENRAIZAMENTO DA DANÇA MODERNA: CONTEXTO, APRECIÇÃO E PRODUÇÃO**

Este primeiro capítulo tem por objetivo apresentar alguns elementos centrais da biografia de Lú Spinelli (Figura 1), nascida em Salvador - BA, em 1950, e falecida em Aracaju - SE, 2015, aos 64 anos de idade, articulando-os com a sua história como bailarina, pesquisadora e ativista cultural. Ele reúne os três âmbitos da abordagem triangular: contexto, aqui representado por vários elementos de sua biografia e os arquivos/memórias audiovisuais representados por suas vivências e apreciações no universo da dança e práticas como bailarina e coreógrafa. Ou seja, este capítulo fornece as bases para que se possa compreender o contexto, as formas de apreciação e de produção utilizadas por Lú Spinelli, por seus alunos e pelo público, à luz da metodologia triangular de Ana Mae Barbosa (2012).

Figura 1- Fotografia de Lú Spinelli



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

As biografias de bailarinos e coreógrafos, suas personalidades, práticas, experiências, a exemplo das histórias de vida de Rudolf Von Laban, Pina Busch, Isadora Duncan, Martha Graham, José Limón, que serão revisitadas no Capítulo 2, vem sendo pensadas como narrativas possíveis para a história da dança moderna.

Para a apresentação de sua biografia, foram aventadas duas possibilidades: a apresentação integral dos registros obtidos na forma de um Capítulo introdutório ou a criação de um Apêndice específico, o que permitiria maior fluidez ao texto.

Optou-se por manter a forma de Capítulo introdutório por dois motivos: o ineditismo do texto, que poderá ter uso didático posteriormente e poderia ser negligenciado na leitura futura da dissertação se inserido como apêndice, o que poderia ser interpretado como conteúdo não central à dissertação e o fato de que os dados narrados constituem parte dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e serão imprescindíveis, portanto, para análise do conteúdo audiovisual que o compõe.

Segundo Sousa (2008), a noção de arte e de artista, sofreram profunda transformação no período entre os séculos XIII e XV, momento em que a biografia do artista passou a ter importância fundamental para o entendimento da dança como um conjunto de materiais, as técnicas e os procedimentos da produção artística.

A autora menciona, particularmente, o *Livro dell'art* escrito pelo pintor toscano Cennino Cennini, composto por biografias de Giotto e Agnolo Gaddi, narradas de forma a produzir um manual de práticas e técnicas de trabalho em um ateliê de pintura (SOUSA, 2008, p. 8). O exemplo citado mostra como um conjunto de informações biográficas pode permitir uma narrativa que não se limita aos contornos de uma vida, mas extrapola para o campo mais amplo de um contexto de determinada época, mostrando como se estruturou determinada prática cultural, no caso em tela.

No século XIX, quando se priorizava a individualidade do artista, as biografias passaram a ser rejeitadas como documentos integrantes de uma escrita da história, sendo resgatadas apenas a partir do desenvolvimento de novas abordagens teórico-metodológicas para a História e Ciências Sociais (SOUSA, 2008). Desde então têm se constituído em importante material de investigação, ou seja: “[...] as vidas não serão interpretadas com um fim em si mesmas, mas em relação ao meio que colaborou para a construção da mesma” (SOUSA, 2008, p. 9). Os dados biográficos de Lú Spinelli, aqui apresentados, deverão, portanto, funcionar como componente de um arquivo, ou melhor, de um arquivo/memória, que será utilizado para uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe.

Isso posto, trata-se aqui de intermediar, no presente capítulo, a história e a biografia de Lú Spinelli, delineando o que a artista fazia como bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora e ativista cultural.

## 1.1 A formação

Regina Matos Lucia Spinelli nasceu na cidade de Salvador - BA, no dia 25 de novembro de 1950. Lú Spinelli é fruto da união de Walter Spinelli e Helena Margarida de Mattos Spinelli. Os seus bisavôs paternos, Pedro Spinelli e Tereza Spinelli, são do Sul da Itália e vieram para o Brasil na segunda metade do século XIX.

O século XIX foi particularmente importante para imigração italiana em direção ao Brasil. Molinari (2017) esclarece que o desenvolvimento da indústria naval na Itália na segunda metade do século XIX favoreceu os processos migratórios, muitos deles financiados pelos próprios países latino-americanos:

Não por acaso que o desenvolvimento das companhias de navegação genovesas, as primeiras a praticarem o transporte transoceânico dos emigrantes, feito em conjunto com as políticas de emigração gratuita, foram promovidas e subsidiadas em boa parte do século XIX pelos países da América do Sul (BRUNELLO, 1994; VANGELISTA, 1997 *apud* MOLINARI, 2017, p. 9).

Do lado materno, descende de família de empresários da área de lojas de departamentos de Salvador. Numa biografia sobre o pai de Lú Spinelli, Moura (2010) detalha que, “[...] logo após o casamento, a família Spinelli veio para o Brasil, em busca de uma vida melhor, já que a Itália estava passando pelo processo de unificação, na segunda metade do século XIX. Na Bahia, a família manteve as atividades de lá, como a agricultura e o ofício de alfaiate de Seu Pedro, aprendido com o pai” (MOURA, 2010, p. 68).

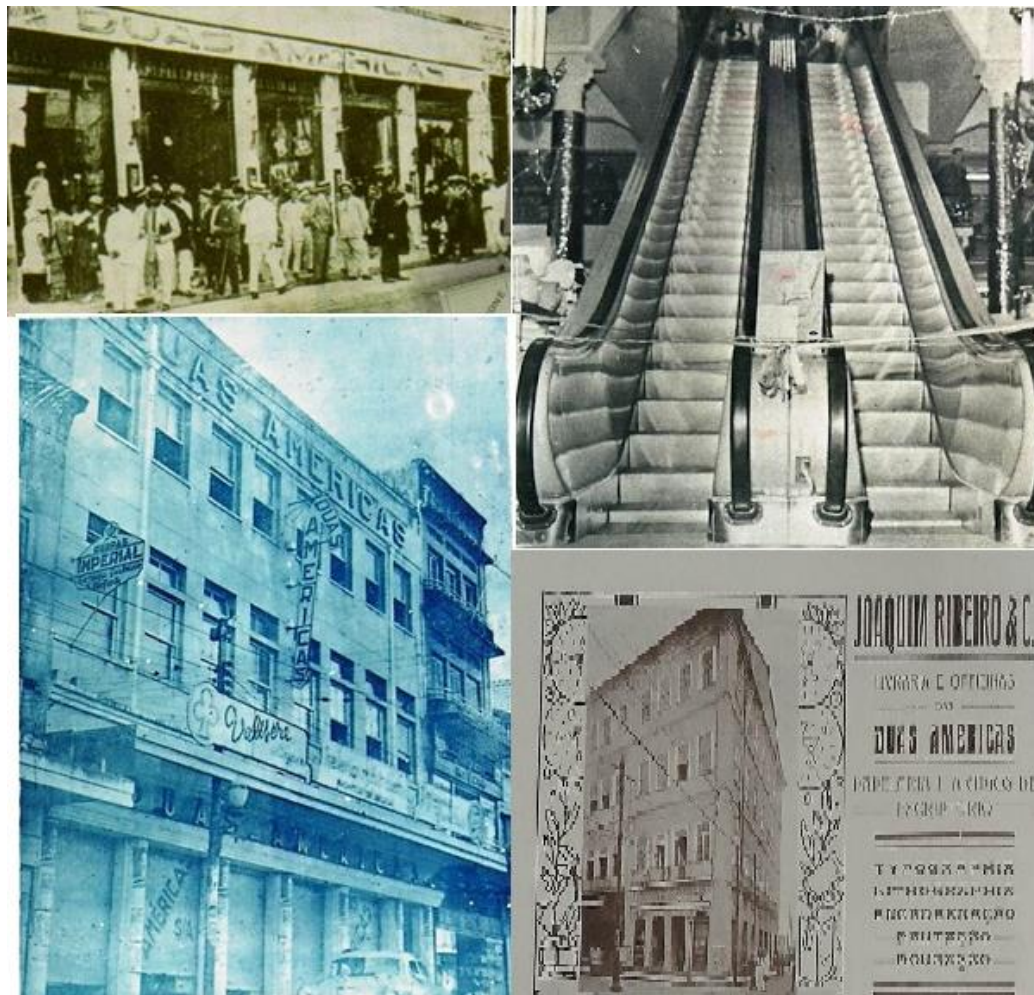
O filho do Sr. Pedro, Vicente Spinelli, casou-se com Maria Amália da Costa (que passou então a utilizar o sobrenome Spinelli) e dessa união foram geradas cinco crianças: Alzira, Maria Dinorah, Helena, Wanda e Walter Spinelli.

Após assumir os compromissos da alfaiataria do seu pai, Walter Spinelli decidiu abrir o seu próprio negócio na cidade de Salvador e conquistou uma grande clientela na capital baiana, obtendo êxito no ramo da alfaiataria. Walter apaixonou-se, então, pela filha de um de seus amigos, o empresário Salomão Moriscotti de Mattos, proprietário da loja *Duas Américas*, e pede a mão em casamento de Helena Margarida de Mattos. Dessa união são geradas duas filhas, Nair Spinelli nascida em 1947 e Lú Spinelli, nascida em 1950 (MOURA, 2010).

É importante notar que a *Duas Américas* era uma das lojas de departamento mais inovadoras de Salvador, a primeira a instalar uma escada rolante na cidade, em 1958, situada

na Rua Chile, cidade Baixa, que concentrava os estabelecimentos mais importantes da cidade, no que tange tanto à moda quanto às artes (Figura 2).

Figura 2 - Conjunto de fotos da loja *Duas Américas*, situada na Rua Chile, Salvador, Bahia



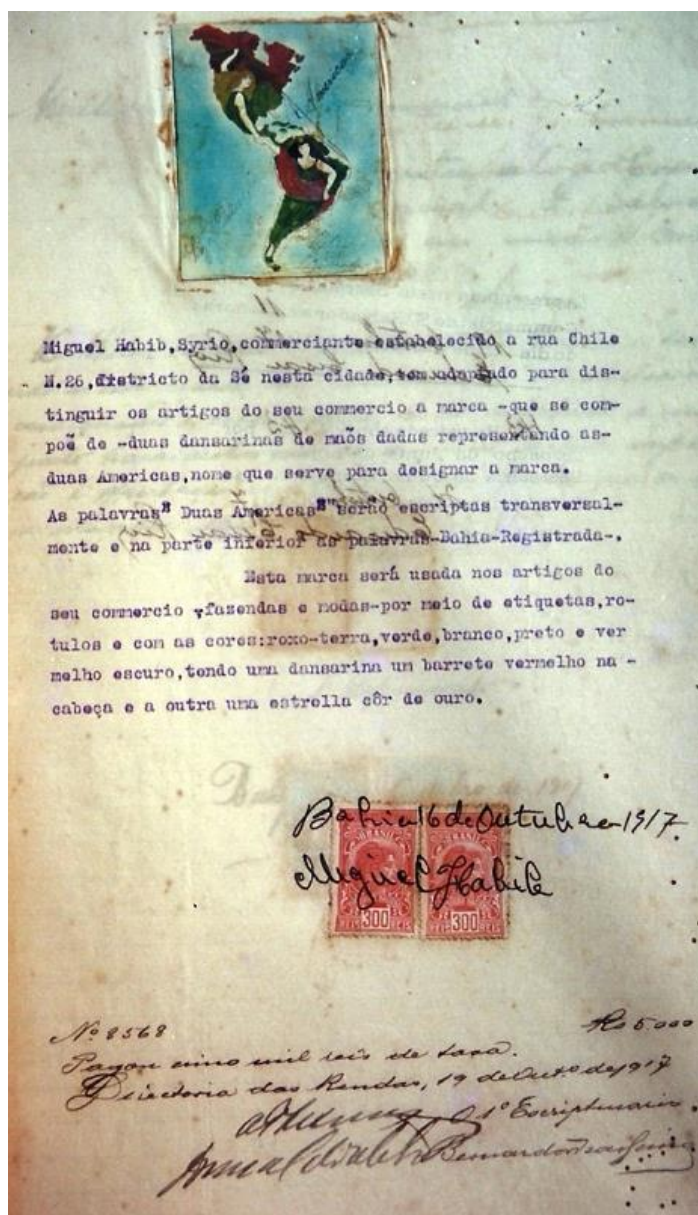
Fonte: Cadena (2012).

Não é desprezível o fato de a loja estar situada entre cinemas, lojas de produtos artísticos e livrarias (uma delas ocupava uma das lojas do prédio da *Duas Américas*). Ou seja, ela estava instalada num meio pujantemente cultural. Além do mais, é notável que o logotipo inicial da loja, quando fundada inicialmente por um comerciante sírio, Miguel Habib, em 1917, escolheu como logotipo nada menos do que duas bailarinas de mãos dadas (Figura 3) que deveriam representar as duas Américas. Não obstante a mudança de proprietário, a logomarca permaneceu. As duas bailarinas simbolizariam as duas filhas, cada uma sendo os extremos da



América? Seria o prenuncio da veia cultural italiana? Não temos como saber ao certo, apesar das tentativas de investigação.

Figura 3 - Logotipo da *Duas Américas*, em 1917, representando duas bailarinas



Fonte: Cadena (2012)

A descrição contida no documento de registro destaca que o desenho contém: “uma dançarina com um barrete vermelho na cabeça e outra uma estrela cor de ouro” (Figura 4).

Figura 4 - Detalhe do logotipo da *Duas Américas*, representando duas bailarinas



Fonte: Cadena (2012)

De maneira inesperada, por coincidência ou não, a dança incorporou-se à história de Lú Spinelli, por meio da história de sua família, desde o início de sua constituição.

Lú Spinelli costumava dizer para os amigos próximos que o grande sonho de seu pai, Walter Spinelli, era ter um filho homem para dar continuidade à alfaiataria, mas vieram duas mulheres que fizeram valer o lado artístico, que está presente nessa família desde os imigrantes italianos.

Do ponto de vista da formação, as duas meninas seguiram para as artes: Nairzinha, como costuma ser chamada, foi para a área da música, e Lucinha, como era denominada entre seus próximos, seguiu para a dança.

Segundo a biógrafa do pai de Lú Spinelli, as irmãs eram bastante diferentes entre si: “Nairzinha era mais quieta, gostava de cantar, e quando podia, acompanhava os saraus musicais em casa. Lucinha, dava mais trabalho, era mais desinibida. Era Lucinha quem ia ao futebol com o pai (...) nas pescarias, ia para o sítio no meio dos cachorros, dentro do carro, e se metia em tudo quanto era atividade que o pai fazia” (MOURA, 2010, p.112).

Segundo Sousa (2008, p. 11):

Ao escrever uma biografia é importante pensar, primeiramente, nessa transcendência que será revelada por sua projeção ao longo da história (Benjamin) e primordialmente na relação vida e obra do biografado, analisando e interpretando como uma interfere na outra ao mesmo tempo em que se constrói a história do sujeito pesquisado.

Em entrevistas que compõem o acervo dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (PROGRAMA TEMPORADA, DVD 11, 2013), ela relata que aos quatro anos de idade iniciou sua vida artística com teatro infantil. Sua iniciação artística, ainda na infância, deu-se na escola de teatro do Prof. Adroaldo Ribeiro Costa<sup>3</sup>, de onde saíram alunos que, no futuro, tornaram-se notáveis, como Gilberto Gil, as componentes do grupo Quarteto em Cy, Gil Soares, dentre outros.

Lú Spinelli relembra, ainda, que era um núcleo de arte, mas com pouco aprofundamento em dança. Segundo ela, o Prof. Adroaldo tinha um programa de rádio teatro, na *Rádio Sociedade da Bahia*, muito conhecido na cidade, e que foi importante para toda uma geração de artistas que por lá passaram, intitulado *A Hora da Criança*<sup>4</sup>. Lú Spinelli afirma, em entrevista, que fez parte de uma montagem do *Reino das Águas Claras*, famosa obra de Monteiro Lobato, onde interpretou a personagem Emília, a boneca de pano, que lhe rendeu um prêmio por sua interpretação, tendo recebido diretamente das mãos da filha de Monteiro Lobato.

Nessa mesma entrevista fornecida ao *Programa Temporada*, liderado por Lindemberg Monteiro, da *TV Aperipê*, no dia 18 de março de 2015<sup>5</sup>, Lú Spinelli afirma que, quando tinha seis anos de idade, deu-se conta que não tinha grande vocação para o teatro, mas, sim, para a dança: “desde pequena, o meu negócio era a dança”<sup>6</sup>.

Para seguir carreira, contou com o surgimento da *Escola de Dança da Bahia*, fundada em 1956, por Edgar Santos, que foi responsável pela unificação das faculdades baianas do que seria chamada na sequência, a Universidade Federal da Bahia e seu primeiro Reitor.

Reconhecido por apoiar as artes, foi também o responsável por fundar o *Núcleo de Teatro e Belas Artes*, e por trazer alemães para estruturar o *Núcleo de Dança*. Inicialmente, surgiu como um curso livre de extensão à comunidade, onde Lú Spinelli (doravante também

---

<sup>3</sup> O proprietário da escola, professor, jornalista, compositor, escritor e teatrólogo baiano que marcou a vida das crianças da Bahia, inaugurando e realizando, a partir dos anos 1940, uma série de espaços e eventos dedicados ao público infantil. Site: [http://educacao.salvador.ba.gov.br/adm/wp-content/uploads/2017/09/Ficha-de-Informações\\_Adroaldo-Ribeiro-da-Costa.pdf](http://educacao.salvador.ba.gov.br/adm/wp-content/uploads/2017/09/Ficha-de-Informações_Adroaldo-Ribeiro-da-Costa.pdf) acessado em: 05/05/2020.

<sup>4</sup> Até onde pudemos averiguar, não encontramos, até o presente momento, maiores detalhes deste fato tão marcante na vida de Lú Spinelli.

<sup>5</sup> Palavras de Lú Spinelli em entrevista a Lindemberg Monteiro no programa *Temporada* da *TV Aperipê*, 2015 (MONTEIRO, 2015).

<sup>6</sup> Palavras de Lú Spinelli em entrevista a Lindemberg Monteiro no programa *Temporada* da *TV Aperipê*, 2015 (MONTEIRO, 2015).



Lú) iniciou os seus estudos profissionalizantes na dança moderna e contemporânea, tendo uma vertente mais voltada para o expressionismo alemão<sup>7</sup>, trazida por Rolf Gelewski<sup>8</sup>.

Na interpretação de Lú, a *Escola de Dança da Bahia* começou a ampliar as suas linguagens técnicas com a saída de alguns alemães e a adesão às referências da dança moderna trazidas por Clyde Morgan, solista da *Companhia de José Limón*. Ainda na visão interpretativa de Lú Spinelli, Clyde Morgan passou dez anos desenvolvendo a pesquisa em dança na Bahia e contribuiu para a formação acadêmica de muitos artistas com as referências da dança moderna e afro-americana de Katherine Dunham e José Limón. Clyde Morgan trouxe também em sua bagagem de experiência todo um referencial do Senegal, Etiópia, Angola e uma visão da dança norte americana para o Brasil<sup>9</sup>.

Após passar oito anos no curso de Extensão em Dança da UFBA, Lú Spinelli (Figura 5) conheceu aquele que seria, no futuro, pai do seu primeiro filho. Pouco tempo depois, seguiu para São Paulo, em 1965, sem que seus pais soubessem. Foi nessa cidade que ela passou a entrar em contato com grandes mestres da dança no Brasil daquele momento. Inicialmente, foi estudar com Renée Gumiel, bailarina francesa radicada no Brasil, e conhecida por ser a precursora da dança moderna do país. Em seguida, neste mesmo período, teve aula com Ruth Rachou, responsável por trazer a técnica de Martha Graham para terras brasileiras. Ainda nesta fase, teve aula com Maria Duschenes, que trouxe o método Laban para a cena artística brasileira. Complementou sua formação nesta fase na cidade de São Paulo com JC Viola e Ivaldo Bertazzo, ambos bailarinos e coreógrafos da “pesquisa em movimento”. Certamente, foi esta fase da vida de Lú Spinelli em São Paulo que lhe deu a autoridade e segurança necessárias em dança a tal ponto de reiteradas vezes dizer que “Eu não tenho informação, eu tenho formação em dança”<sup>10</sup>.

---

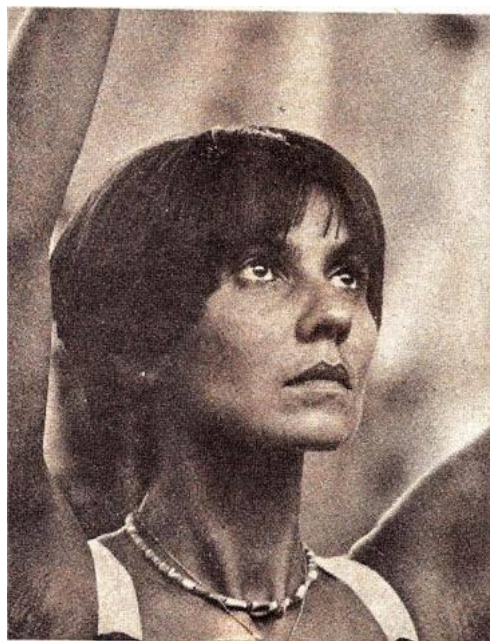
<sup>7</sup> A Dança Expressionista alemã tem como um de seus maiores traços a liberação dos sentimentos interiores, afastando de padrões rígidos. “Pode ser melhor compreendido através de um conciso panorama das vanguardas artísticas a partir dos primeiros anos do século XX na Europa” (SCHAFFNER, 2012, p.19).

<sup>8</sup> Foi o introdutor e organizador das bases curriculares do primeiro curso superior de dança do país, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir de 1960. Em 1962, ele fundou o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, onde atuou como coreógrafo e diretor artístico até o final de 1971. Para maiores informações, ver: Baeta (2016).

<sup>9</sup> Morgan se formou em dança na *Casa Karamu Theater* e se graduou pela Cleveland State University. Tendo como mestres José Limon e Babatunde Olatunji, Clyde Morgan, criou, ao lado de Carla Maxwell, seu próprio grupo de dança, o *New York Duo*, com o qual visitou dançando e pesquisando a música e a dança dos países da África Ocidental e Oriental. Ver Vieira (2018).

<sup>10</sup> Entrevista concedida ao Programa de Televisão intitulado *Ponto a Ponto*, liderado por Valadão, no ano de 2007. Esta fonte faz parte do arquivo pessoal de Lú Spinelli em vídeo (DVD 2, 2007).

Figura 5 - Lú Spinelli em tempo de formação



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

Após a experiência paulistana, Lú Spinelli teve uma estada em Londrina, Paraná. Foi nessa cidade que nasceu seu filho Walter Spinelli Neto, conhecido como Kiko. Segundo informações cedidas por Kiko Spinelli<sup>11</sup> sobre esse período em que sua mãe esteve em Londrina, ele nos conta que para se manter nessa cidade, o seu avô, o senhor Walter Spinelli, conseguiu um trabalho para sua mãe como taquígrafa em uma cafeteria, permanecendo nessa cidade durante um longo tempo. Até onde foi possível averiguar, sabemos que foi durante esta fase que ela teve contato com o *Balé Teatro Guaíra* e, de lá, continuava com as suas idas e vindas entre Rio de Janeiro e São Paulo para fazer cursos de atualização de dança<sup>12</sup>.

Lú Spinelli relata também na entrevista do *Programa Ponto a Ponto* (DVD 2. 2007) que foi para a Alemanha a fim de aprimorar o conhecimento no expressionismo alemão. Em entrevista que compõe os seus arquivos pessoais, Lú relata: “A minha formação, a minha vivência é com Klaus Vianna, Angel Vianna, Rolf Gelewski [...] e posteriormente eu fui completar meu conhecimento na Alemanha” (SPINELLI, 2007). Já em uma entrevista ao Programa *Outras Palavras* de Araripe Coutinho (DVD 6, 2008), Lú Spinelli fala sobre sua viagem para França e Alemanha. Nos seus arquivos pessoais, foram encontrados os programas

<sup>11</sup> Informações cedidas através do aplicativo WhatsApp em 01/07/2020.

<sup>12</sup> Entrevista fornecida ao Programa Temporada, liderado por Lindemberg Monteiro, da TV Aperipê, no dia 18 de março de 2015 (MONTEIRO, 2015).

e os cursos feitos nestes países, nas férias de verão de 1979, sejam eles em Paris, sejam eles em Bonn e Colônia.

Sobre a sua chegada em Sergipe, Lú Spinelli relata na entrevista ao Programa: *Outras Palavras* - apresentado por Araripe Coutinho (DVD 6, 2008), que veio a Aracaju para acampar com três casais de amigos, e que esse acampamento *Hippie*, com direito a barraca e tudo mais, teria mudado a sua vida.

As pessoas que viviam nas redondezas do bairro da Atalaia ficaram surpresas com aquele acampamento, pois achavam que aquilo só acontecia na Europa (SPINELLI, DVD 6, 2008). No amanhecer de um dos dias de acampamento, encontrou várias pessoas ao redor das barracas e, entre eles estavam Ilma Fontes, Amaral Cavalcante, Mario Jorge, Joubert Moraes e outras personalidades ligadas aos movimentos culturais da cidade.

Já em uma outra entrevista cedida ao programa *Batalha na TV* (DVD 8, 2010), Lú reafirma essa história sobre a sua vinda para a Aracaju e relata: “Barrinhos, pediu para eu ficar, porque a cidade não tinha uma escola de dança, a única que existia na cidade, estava fechada, era a escola de Dorinha Teixeira, voltada somente para o balé clássico” (SPINELLI, DVD 8, 2010)<sup>13</sup>.

Kiko Spinelli, seu filho, nos conta que seus pais vieram a Aracaju em uma Kombi, onde transportavam peças artesanais que eram expostas na praça da catedral, considerado o ponto de encontro daquela época. Foi nesse período que Lú Spinelli conheceu o Sr. Luiz Garcia<sup>14</sup>, que ao descobrir que a sua formação era em dança, conseguiu um emprego para ela na escola técnica, e foi, justamente nesse período que consolidou a sua amizade com Barrinhos, Joubert Moraes, Mario Jorge, outros artistas e políticos daquela época (SPINELLI, 2020). Kiko nos conta, ainda, que seus pais se separaram, e que seu pai biológico voltou para Salvador e Lú

---

<sup>13</sup> João de Menezes Barros Filho, conhecido como Barrinhos, era jornalista e radialista. Foi colunista social no *Jornal da Cidade* e teve um programa semanal na TV Atalaia por mais de 25 anos. Na verdade, era um agitador cultural entre os anos 70 e 90 do século passado. Aracaju, entre o bucólico e a modernização, fervia em festas mundanas organizadas por Barrinhos. Como carnavalesco, fundou o Bloco dos Artistas, que depois foi ampliado, passando a realizar o tradicional *Baile dos artistas*, famoso baile pré-carnavalesco, que reunia artistas, jornalistas, radialistas e a sociedade sergipana, por mais de 15 anos. Era colaborador e participante ativo da Escola de Samba “Império do Morro”, do babalorixá “Lê”, do Bairro Cirurgia. Barrinhos tinha espírito solidário: no início dos anos 90, fundou e manteve por muitos anos a “Ação solidária Santo Antônio”, entidade filantrópica e social, sem fins lucrativos, dedicada aos mais carentes no bairro Barreiros, próxima à Universidade Federal de Sergipe, no município de São Cristóvão. Faleceu no dia 5 de janeiro de 2001, com a idade de 52. Para homenageá-lo, a Assembleia Legislativa de Sergipe (Alese), instituiu em 2019 a Medalha do Mérito “Radialista e Jornalista João de Menezes Barros Filhos (Barrinhos)”, a fim de prestigiar pessoas que contribuíram com a comunicação no Estado de Sergipe. Maiores detalhes, ver: <http://radarsergipe.com.br/politica/2019/06/6399/alese-entrega-medalha-do-merito-radialista-e-jornalista-joo-d.html>.

<sup>14</sup> Luís Garcia foi um advogado, promotor de justiça, jornalista, professor e político brasileiro eleito governador de Sergipe em 1958.

Spinelli permaneceu em Aracaju, local onde iniciaria sua jornada para a história da dança moderna sergipana (SPINELLI, 2020).

Segundo Cavalcante (2013), o desenvolvimento cultural em Aracaju, já contava, antes da chegada de Lú Spinelli, com uma associação de intelectuais, empresários e artistas, denominada *Sociedade de Cultura Artística de Sergipe* - SCAS, a qual teve sua fundação em maio de 1951, com o intuito de incluir Sergipe no cenário cultural brasileiro. Para o autor,

Àquele tempo, não havia na estrutura do serviço público, nos níveis municipal, estadual ou federal, algum órgão dedicado exclusivamente à Cultura, havendo apenas nos organogramas das secretarias estaduais e do ministério da Educação um departamento de Cultura sem dotação orçamentária própria e em condições precárias de funcionamento. As Sociedades de Cultura Artística proliferaram como solução encontrada pela sociedade brasileira para estabelecer um circuito de espetáculos com roteiro nacional integrado e custos diluídos, bem como para viabilizar uma melhor interação da ação cultural entre os Estados (CAVALCANTE, 2013, *online*).

Segundo Carolina Naturesa (2017), a cena cultural em Sergipe era bastante limitada e os primeiros sinais de dança se deram através de escolas e seus festivais, além da vinda de companhias de dança nacionais e internacionais, apoiadas pela iniciativa da *Sociedade de Cultura Artística de Sergipe*. Ainda de acordo com Naturesa,

Porém, nada mais, ao que parece, foi feito em prol do desenvolvimento da dança na cidade, como a criação de escolas de dança, ou mesmo o incentivo ao surgimento de companhias de dança, a não ser as iniciativas da profa. Neyde Albuquerque e da profa. Dorinha Teixeira, as academias de Moema Maynard e Iracema Maynard e, posteriormente, a abertura do *Stadium Danças*, de Lú Spinelli (NATURESA, 2017, p. 18).

Constatamos que, a partir de 1971, o cenário da dança sergipana passou por uma grande mudança com a chegada de Lú Spinelli (Figura 6). Tendo apenas 21 anos de idade, e com enorme conhecimento sobre a dança adquirido nos estados e países pelos quais passou, tornou-se, aqui, pioneira nessa modalidade, formando inúmeros profissionais que viriam a ter sua própria escola. Segundo Graça (2002), Lú Spinelli foi um marco por ter possibilitado à área o profissionalismo necessário naquele período.

Figura 6 - Lú Spinelli atuando como bailarina



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

Um dos principais marcos de sua trajetória foi a Escola *Stodium Danças*, da qual trataremos a seguir.

## 1.2 A Escola *Stodium Danças*

A *Stodium Danças*<sup>15</sup>, instituída por Lú Spinelli em 1971, passou por vários lugares e fases, antes de tornar-se uma referência em dança sergipana. Segundo Machado (2020), em depoimento ao autor desta pesquisa, a escola começou, primeiramente, numa casa na Rua de Campos, entre Santa Luzia e Itabaiana, no bairro São José. Depois, passou para a Avenida Ivo do Prado, perto do Colégio Salvador, e em seguida, para a rua Augusto Maynard. Algum tempo depois, retornou para a Avenida Ivo do Prado. Em sequência, mudou-se para a Avenida Barão de Maruim, e de lá foi para a Avenida Anísio de Azevedo, na 13 de Julho, onde permaneceu até o fechamento da escola, ocorrido em 2014. Ainda segundo a ex-aluna, ao longo dessas mudanças de local de sua escola, Lú Spinelli alugava a casa, mas não mexia na sua estrutura, instalava apenas uma barra e os espelhos na sala.

O que podemos depreender desses vários deslocamentos? Havia a falta de um local adequado com estrutura própria para o desenvolvimento da prática da dança. Mas também

---

<sup>15</sup> A *Stodium Danças* foi a primeira escola de dança moderna/contemporânea do estado de Sergipe. Já existiam outras escolas de dança, mas dedicadas às práticas clássicas do bale tradicional.

podemos inferir o limitado recurso financeiro, aliado à falta de incentivo por parte das agências culturais do estado de Sergipe para a área, daquele período, razão pela qual Lú Spinelli costumava autointitular-se “a operária da dança” (F5NEWS, 2015, *online*).

Para aprimorar a qualidade da escola, Lú Spinelli trouxe à cidade alguns bailarinos e coreógrafos de renome no Brasil e no exterior, ao longo de mais de quatro décadas de trabalho. Esses convidados passavam temporadas que, de acordo com Naturesa (2017), poderiam durar entre meses e anos, dependendo da disponibilidade do convidado.

Lú Spinelli relembra (DVD 11, 2013) alguns nomes notáveis<sup>16</sup>:

-Clyde Morgan, Professor Associado de *College* em Brockport (EUA) e seu formador de dança afro;

-Prof. Dr. Euzébio Lobo, da UNICAMP, que ministrou aulas de *jazz dance* nos anos 1970;

-Marcelo Moacyr, que atuou em companhias internacionais e que ministrou aula de dança moderna com enfoque na técnica de Marta Graham;

-Fred Salim, primeiro bailarino clássico de Pernambuco, proferiu aula de balé;

-Antônio Alcântara, lecionou aulas no Canadá, qualificado em dança afro;

-Firmino Pitanga, professor da USP, também especializado em dança afro;

-Joca Vergo, bailarino e coreógrafo, dedicado à dança contemporânea.

Vários alunos, de diferentes épocas, lembram desses nomes que, de uma forma ou de outra, marcaram suas vidas por meio da dança. Dessa vasta experiência de receber diferentes bailarinos e coreógrafos ao longo desses anos, interpretamos que Lú Spinelli estava conectada com as mais variadas expressões artísticas no mundo da dança no Brasil e que lutava para inserir não só a sua escola, mas Sergipe no circuito da dança no país.

Uma observação importante para compreendermos a situação da dança moderna em Sergipe naquele momento é que os primeiros alunos da escola *Stadium Danças* eram crianças e adolescentes exclusivamente do sexo feminino, cenário típico das academias de dança daquele período.

Um ano depois, em 1972, Lú Spinelli convidou um homem, Gladston Santos, para ser seu aluno de dança. Pouco tempo depois, ele se tornou professor na própria escola, e, com isso abriu-se a possibilidade de ali, naquele espaço, de pessoas do sexo masculino fazerem aula de dança. Em entrevista para o autor desta pesquisa, ele afirma:

---

<sup>16</sup> Não temos registro material de quando cada um desses professores esteve na escola e tampouco o período exato de sua respectiva estada.

Eu sou Gladston Santos, tenho 69 anos e comecei a dança em 1972 com a bailarina Lú Spinelli, hoje só saudades. Começamos a trabalhar fazendo balé clássico, dança moderna, afro, jazz. Fizemos vários trabalhos. Eu também fui o primeiro bailarino homem em Sergipe, abri as portas para muito que hoje fazem esse trabalho maravilhoso que é a dança, trabalham com o corpo. Só tenho a agradecer, a ela, aos mestres que passaram por aqui que nos ensinaram e nos fizeram realmente dançarinos e bailarinos na sala de aula. Porque tudo é a prática que leva à perfeição, se você não trabalha o seu corpo, você não tem um resultado futuro. E hoje nós temos em Aracaju a dança antes e depois de Lú Spinelli (SANTOS, 2020).

Podemos observar neste depoimento de Santos (2020), que Lú Spinelli entendia a dança como processo de inclusão e profissionalização. Essa era uma causa que ela acreditava e que sempre buscava inserir na sua escola. Incentivava os alunos através de bolsas de estudo e, a depender do compromisso para com a escola, tornavam-se professores assistentes e, posteriormente, professores da escola.

Por ocasião da morte de Lú Spinelli, Mário Resende, Professor do Departamento de Dança da UFS, referindo-se à sua memória para o portal *F5news* (2015, *online*) afirma:

Os tempos eram difíceis, a cidade pequena e conservadora. Estávamos no auge do regime militar e a dança acadêmica não tinha espaço, nem patrocínio, tampouco público. Com Lú Spinelli tivemos pela primeira vez em Sergipe, a possibilidade de artistas homens e negros frequentarem aulas e serem reconhecidos na cena da dança no estado de Sergipe e fora dele. Através da dança, soube tão bem interpretar e expor, aqui e no Brasil, a grandeza e a beleza das cores e sabores da cultura sergipana.

Depois de Gladston, outros homens fizeram parte do quadro de alunos da escola, Dú Caldas, Marcos Moreno, Roberto Lessa, Marcus Almeida, Rinaldo Machado, Francisco Carlos, Hamilton Marques (atualmente professor e diretor do grupo de dança da UNIT); Dailton, Iradilson Bispo (professor, ator, diretor e preparador físico do grupo Imbuça); Ewerton Nunes (professor, ator, dançarino e pesquisador de dança, atualmente professor substituto no curso de dança da UFS); Everaldo Pereira (ator, dançarino, trabalhou em Londres durante alguns anos e atualmente está em Aracaju como coreógrafo e diretor da *Nu Tempo* – CIA de dança); Fábio Sabat (dançarino, formado pelo curso de dança da UFBA e pesquisador de dança); Ricardo Montalvão (professor de arte, pesquisador de teatro e dança); Willams Morais (cursou a *Escola de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* e continua naquela cidade aprimorando seus estudos), bem como o próprio autor desta dissertação (Figura 7), entre outros<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Esses nomes fazem parte de recortes de jornais (*Sociedade de João de Barros*, 1982. *TB Thaís Bezerra*, 1982. *Tribuna de Rita Shunk*, 1982) com o elenco do *Grupo Studium Danças*. Alguns desses nomes não estão completos.

Figura 7 – Paulo Lacerda (a frente), aluno de Lú, atuando como bailarino



Fonte: Acervo do autor.

Dessa lista de homens que fizeram parte da escola *Stodium Danças*, podemos constatar que a maioria continua a desenvolver sua carreira profissional, ligada direta ou indiretamente à dança e às artes. Constatando-se que a partir da chegada de Lú Spinelli, iniciou-se um novo mercado de dança no estado de Sergipe.

A *Stodium Danças* tinha como um de seus maiores objetivos a formação de um público para a dança. Lú Spinelli realizou durante o funcionamento da referida escola 43 edições (cada uma desdobrando-se em infantil e adulto, o que totaliza 86 festivais), ininterruptas, de festivais de dança em Sergipe: *Festival Infantil de Dança*, para o qual ela direcionava as coreografias de temáticas infanto-juvenis, *Festival de Dança Moderna e Contemporânea*, para o qual



dedicava-se às coreografias de níveis mais técnicos e sempre buscava o diálogo com temas relevantes da história e da arte.

Durante as edições dos festivais, que aconteciam inicialmente em clubes da cidade, e posteriormente nos teatros, *Atheneu* e *Tobias Barreto*, Lú Spinelli nunca cobrou ingressos, no intuito de formar plateia para a dança. No total, portando, mais uma vez, contabilizariam 86 festivais de dança, cada um com aproximadamente 15 coreografias, que somariam a produção de 1.290 trabalhos coreográficos destinados somente para a realização desses festivais. Visando o lado qualitativo desse processo, Lú Spinelli tinha o exímio cuidado em pesquisar cada tema dos festivais e levar a imersão de professores e alunos nesse processo, possibilitando a pesquisa e o envolvimento com a arte.

Além da escola, Lú Spinelli fundou um corpo de baile, o *Grupo Studium Danças*, do qual trataremos a seguir.

### 1.3 O Grupo *Studium Danças*

Em concomitância com a *Escola Studium Danças*, em 1974, Lú Spinelli fundou o *Grupo Studium Danças*. Inicialmente, o grupo era uma extensão da escola, onde os primeiros alunos e os mais velhos iniciaram uma rotina mais intensa de aulas.

Lú tinha consciência do que aspirava: um grupo de dança profissional que pudesse se apresentar nacionalmente. No entanto, não havia aqui uma mentalidade aberta suficientemente para acolher tamanha ousadia: muitos pais retiravam as filhas da escola porque achavam que “dança não traria futuro”, além de outras situações que dificultavam firmar um grupo autenticamente sergipano de dança moderna.

Na pesquisa de Naturesa (2017), em entrevista com ex-alunos e ex-integrantes do grupo, lemos:

Uma das questões mais contraditórias percebida nas entrevistas foi quanto à questão da formação do *Grupo Studium Danças*. Consideramos aqui, pelo menos em tese, ou hipótese, que os primeiros tempos do grupo tenham sido uma extensão pedagógica de suas aulas na escola, pois que apenas apresentavam-se em eventos isolados, como o Festival de Arte de São Cristóvão, Encontro Cultural de Laranjeiras, e em eventos da Universidade. Chegaram a viajar para Maceió, apresentando-se no Teatro Deodoro, e em outra época, viajaram para Salvador para fazer aulas com o professor e bailarino Clyde Morgan. (NATURESA, 2017. p.36).

Para a comprovação desses dados, encontramos nos documentos que compõem o arquivo pessoal de Lú Spinelli, um *Curriculum* do *Grupo Studium Danças*, onde podemos

identificar as datas e eventos, a exemplo de: *Studium Danças* - fundado em 1972, pelos professores e bailarinos Lucia Spinelli e Alcides Muniz; 1974 - fundação do Grupo *Studium Danças*.

Destacam-se as seguintes atividades do Grupo:

Em 1974, o espetáculo *Afro-Sacro* integrou o programa do II *Festival de Arte de São Cristóvão* e do I *Festival de Laranjeiras*. No mesmo ano o Grupo foi convidado pelo Reitor da UFAL para se apresentar em Maceió.

Em 1975, abriu oficialmente o III *Festival de Artes de São Cristóvão*, com o espetáculo *Bumba-Meu-Boi* (pesquisa folclórica) a convite do Reitor da Universidade Federal de Sergipe, Prof. Luiz Bispo, com um trabalho de folclore sergipano para o Ministro Ney Braga. Neste mesmo ano, apresentou-se com a Montagem de *Conflitos* no mesmo Festival. Os espetáculos constavam também como parte do calendário artístico da Universidade Federal de Sergipe.

Tratava-se, portanto, de um Grupo que tinha como finalidade difundir a Dança no estado, com trabalho de pesquisa mantido pela escola *Studium Danças*, composto por alunos e professores da escola e envolvendo trabalhos de Dança Contemporânea, Dança Moderna, Teatro-Dança e Pesquisa de Folclore.

O Grupo *Studium Danças* teve oportunidade de realizar cursos e trabalhos com os seguintes professores: Fernando Ribeiro, Recife - PE; Júlio Villan, São Paulo - SP; Denilton Gomes, São Paulo - SP; Tony Calado, Firmino Pitanga, Antônio Alcântara, Eduardo Cabús (Teatro-Dança), Valdemar Nobre (Teatro-Dança), Jurema Penna (Teatro-Dança), Fernando Passos, Eusébio Lobo, Marcelo Moacyr e Reginaldo Flores.

Em 1976, o Grupo realizou espetáculos com 16 participantes na coreografia *Viagem* de Lú Spinelli, apresentado no *Festival de Arte* de São Cristóvão e, também, integrou o calendário artístico da Universidade Federal de Sergipe, com apresentações no teatro *Atheneu Sergipense*.

Em 1977, sob a direção de Eduardo Cabús (Teatro Gamboa-Salvador) realizou um processo de Teatro-Dança que resultou no trabalho de *Terra de Santa Cruz* o qual fez a sua apresentação oficial no *Festival de Arte* de São Cristóvão.

No ano de 1978, realizou os espetáculos: *Multiomus* - com o professor Tony Callado e Lú Spinelli; *Janela de Ouro*, com Julio Villan; o *Ciclo de Zoé*, com Direção de Eduardo Cabús e Lú Spinelli. Realizou, ainda, um trabalho infantil, *Os Saltimbancos*, com adaptação de Lú Spinelli.

Com Firmino Pitanga e Lú Spinelli, em 1979, foi realizado o trabalho *Xocós* e o espetáculo infantil *No Reino das Águas Claras*.

Em 1980, montou o espetáculo *Na Feira dos Aracajus*, com direção de Lú Spinelli e Antônio Alcântara. Abriu oficialmente o IX *Festival de Arte de São Cristóvão* e o *Encontro Cultural de Estância* - SE, participando de diversos eventos no teatro *Atheneu Sergipense*.

Estreou, em 1984, o Espetáculo *Ânima, Luz e Movimento* - coreografia de Reginaldo Flores, direção e produção de Lú Spinelli. Estreou no *Teatro Juca Barreto* em agosto daquele ano e encerrou oficialmente o XIII *Festival de Arte de São Cristóvão*, passando a viajar pelo interior do estado perfazendo seis cidades.

Participou, ainda, a convite, do II *Ciclo de Dança do Recife*, tendo excursionado por capitais do nordeste tais como: Natal - RN, Maceió - AL, e Recife - PE. Finalmente, participou oficialmente da reabertura do teatro *Atheneu Sergipense*.

Em 1985 deu-se a transformação do Grupo *Studium Danças* em *Sociedade Produtora de Dança*, com a estreia do espetáculo *Revoada* - coreografia de Marcelo Moacyr, direção e produção de Lú Spinelli, no *Teatro Atheneu*, nos dias 16, 17, e 18 de agosto. O espetáculo circulou por Propriá - SE, Salvador - BA, Estância - SE, Recife - PE, Maceió - AL, São Cristóvão - SE.

O grupo se estabeleceu e existiu por praticamente vinte anos. Os encontros em festivais fizeram com que o grupo se tornasse conhecido regional e nacionalmente, representando de maneira oficial o estado de Sergipe, com o apoio do Governo Estadual e de algumas instituições privadas. Além disso, trabalhou em algumas montagens que marcaram o cenário artístico de Sergipe.

O grupo esteve atuante por praticamente duas décadas, como já foi mencionado acima, tendo que encerrar suas atividades por falta de incentivo público, em 1988. Neste sentido, Amaral (2014) é enfático: “Se Spinelli tivesse continuado com o grupo *Studium Danças*, com aquela qualidade em que ela vinha realizando seus espetáculos, sem sombra de dúvidas que hoje seria um dos grupos de dança mais importante do Brasil” (AMARAL, 2014).

Em seus trabalhos, Lú Spinelli atuou não só na dança em si, mas no conjunto das linguagens artísticas para a construção de um espetáculo: firmava fortes parcerias e envolvia diretores teatrais, músicos, artistas plásticos, atores, poetas e intelectuais sergipanos em torno desse processo criativo, fomentando uma ação como produtora cultural e ativista da cultura.

## 1.4 Produtora cultural

No cenário artístico brasileiro e internacional, Lú Spinelli firmou grandes parcerias para a participação de eventos e concursos de dança para os quais era comumente convidada como jurada, analista e professora.

Dentre eles destacam-se: *Dança Bahia - Festival Internacional De Dança*; *Festival Nacional de Dança - CBDD* (Conselho Brasileiro De Dança); *Festival de Joinville - SC*; *Festival TÁPIAS - RJ*; *Encontro de Dança do Uruguai*; *Festival de Dança do Mercosul*; *Festival Internacional de Dança da Amazônia - FIDA*; *Congresso Nacional de Dança – Porto Alegre - RS* (2001); *Pernambuco em Dança* (2011); *Festival Internacional de Goiás* (2012); *Festival Ballance - BA*; *Festival de Arte de São Cristóvão - FASC*<sup>18</sup>. Participou como curadora do primeiro e segundo encontros da Plataforma Brasileira para o *Rencontres Choregraphiques International* de Seine- Saint-Denis (França) - entre os anos 2000 e 2004.

Desde sua chegada a Aracaju, Lú Spinelli, através do seu trabalho com a dança, ocupou cargos no Governo do Estado de Sergipe e na Prefeitura Municipal de Aracaju. Nos arquivos pessoais (na pasta catalogada como Cargos e premiações), encontramos Portarias referentes aos cargos de diretora de teatros, membro da divisão de artes cênicas, membro do conselho Municipal de Cultura na função de bailarina, chefe de Assessoria Técnica, Assessoria de implantação de projetos da *Fundação Estadual de Cultura - FUNDESC*.

Em 1992, fez parte da *Associação Recreativa dos Servidores Públicos do Estado de Sergipe – ARSEPES*, como Arte-Educadora e Diretora de Comunicação. Além disso, foi membro do Conselho Estadual de Cultura, Membro da *Academia de Letras de Aracaju*, - Patrona da cadeira n.32 e, também, Membro do *Conselho Brasileiro de Dança - CBDD*. Ou seja, era uma pessoa atuante nas instâncias fomentadora da cultura local e nacional.

Em uma de suas entrevistas (DVD 1,1998) Lú comenta sobre a importância da participação nesses eventos para “intercambiar a dança”. Esta expressão, muito usada por Lú Spinelli, denotava o caráter de troca de experiência e de vida com o envolvimento da dança nas suas mais variadas expressões. Essa visão empreendedora da dança por parte de Lú Spinelli tornou possível o reconhecimento da dança sergipana em outras regiões do país.

---

<sup>18</sup> Sobre este debate, Naturesa assim registra: “Festival de Arte de São Cristóvão, instituído em 1972 como ferramenta do Estado militar preocupado em estabelecer diretrizes para a Arte e a Cultura no Estado de Sergipe como forma de projetar o estado num contexto de discursos de nacionalismo. Então convinha, nas décadas de 1970 e 1980, promover e conduzir um festival de envolvimento artístico cultural e intelectual de nível nacional, sendo coordenado por intelectuais do estado. A política cultural era voltada para uma arte que mostrasse a ação do Estado como provedor de arte e cultura, preenchendo ausências ou determinando as ações artístico culturais principalmente voltadas para a promoção do turismo” (NATURESA, 2017, p.22).

Retomando o pensamento de Sousa (2008, p.12): “A biografia não é a reconstrução de uma vida, mas sim, a vida inserida num contexto, o qual, muitas vezes, que determina a produção do indivíduo”. Assim, o *corpus* desta pesquisa apresenta similaridades com o *corpus* de pesquisa que serviram de base para uma série de cinebiografias do cinema brasileiro, ampliando a hipótese de que os arquivos/memórias podem funcionar para ir além da biografia do retratado, contribuindo para uma narrativa da história daquele contexto.

A vida de Lú Spinelli é atravessada por algumas das questões centrais da Modernidade, período em que foram apresentados alguns dos conceitos e valores que norteiam esta pesquisa, assim, o próximo capítulo trata do conceito de modernidade, do enquadramento da produção artística na modernidade, a Dança no escopo da modernidade, a importância dos arquivos/memória audiovisuais na produção artística, em especial no cinema - documentários, cinebiografias – e na construção de fontes para narrativas históricas.

## **CAPÍTULO II- MODERNIDADE E MEMÓRIA AUDIOVISUAL – BREVES NOTAS**

Considerando que o objetivo da presente dissertação alicerça-se na hipótese de serem os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli capazes de constituírem-se numa narrativa da dança moderna em Sergipe, iniciamos o segundo capítulo com algumas notas acerca dos conceitos de modernidade e de dança moderna para depois seguir na discussão acerca dos arquivos/memórias audiovisuais e sua importância para o estudo em tela.

### **2.1 Breve análise dos conceitos de modernidade e arte moderna**

O termo “Moderno”, enquanto porta-voz de um debate filosófico, emergiu dentro de uma problemática teórica no final do século XVII e início do XVIII, entre franceses e ingleses, e ficou conhecida como “Querela dos Antigos e dos Modernos”. A partir dela surgiu o conceito de “modernidade”, embora se constate algumas nuances entre eles, seja de natureza temporal, seja epistemológica.

Do ponto de vista histórico, o vocábulo *modernus* já existia desde o século V d.C., século este considerado de passagem do mundo pagão romano para o cristão. Segundo Mateus (2012), já naquela época, ele designava o tempo presente, ou seja, a fronteira que denotava o tempo real, o que ocorria naquela época. Ainda segundo esse historiador, há várias referências ao termo desde aquele século ao XII, sempre com a conotação de que o *modernus* e o “novo” é a cristandade, e que o velho, era o paganismo. A partir do Renascimento, com as disputas entre as facções literárias e poéticas, começou a haver uma pretensão valorativa de que os modernos seriam superiores aos antigos. O argumento inverso ainda se sustentava na ideia segundo a qual os modernos se configuraram enquanto tais por causa da estrutura fundada pelos antigos. Ou seja, sem a força dos antigos não existiriam os modernos. Esta discussão se ampliou de tal forma entre o século XVII e XVIII que foi praticamente impossível dela não fazer parte, ora sendo favorável aos antigos, ora aos modernos.

Mas, após a Renascença, ficou cada vez mais raro sustentar a defesa dos antigos. Vemos, portanto, uma virada na concepção daquilo que foi produzido no mundo antigo e como os

modernos retrabalhavam ou repensaram aquilo que foi feito pelos antigos. Pascal (1954), pensador francês do XVII, faz um resumo desta problemática. Assim, registra ele:

(...) porque nascemos, em certa medida, ao seu colo [dos antigos], o nosso menor esforço faz-nos chegar mais alto, e com menos dificuldade e menos glória encontramos-nos por cima deles. É que podemos descobrir coisas que lhes eram impossíveis de entender. A nossa perspectiva é mais alargada, e embora eles pudessem conhecer tão bem como nós aquilo que podiam observar na natureza, eles, todavia, não as conhecem, e nós vemos melhor do que eles (PASCAL, 1954, p. 532).

Isto implica dizer que a nossa superioridade se deve à capacidade de compreensão e sagacidade do tempo. Não há mais um *continuum*, mas uma distinção entre épocas: abre-se espaço para uma visão de que entre o mundo medieval, vinculado às trevas, e o mundo moderno, atrelado às luzes, deu-se um salto qualitativo no tempo e no espaço, provocando a consciência de que o “Grande século” teria instaurado, efetivamente, um “novo tempo”. Como escreve ainda o historiador:

[...] neste sentido, a dialética entre o tradicional e o moderno quebra-se ou, pelo menos, torna-se mais lassa. Prospectivamente, o moderno liberta-se do antigo e a modernidade coloca-se como época exclusiva, inédita cujo destino é tornar-se intemporal na medida em que caminha para um futuro promissor” (MATEUS, 2012, p.7).

Ora, se o homem do XVII passa a ter a consciência de seu tempo, que é, além de diferente em relação ao passado, é superior a ele, por conseguinte passa a conceber e planejar o seu próprio futuro. É neste ponto de conexão entre o passado e o futuro que a história se configura no mundo moderno, de modo particular, no coração do século XVIII europeu: o Iluminismo. Não foi fortuita a escolha da metáfora da luz ou da luminosidade, enquanto símbolo da razão, e que Luís XIV se compara ao sol, enquanto irradiador de conhecimento para o mundo, abandonando todo o atraso e escuridão do mundo medieval e projetando um futuro grandioso. Aqui, tem-se a encarnação do mundo moderno: passado, presente e futuro, inteiramente alinhados, com a firme crença no progresso. Mas, este alinhamento não dura muito tempo porque o homem moderno não ficará satisfeito com o que diziam os antigos e os medievos, historicamente. Os modernos entenderam que a história não se repetia mais e que cada época tem seu próprio tempo: o sujeito pensante e autônomo produz uma nova ideia de história, que se funda na sua própria experiência de vida.

Assim, o que se entende por moderno é o conjunto de valores que, a partir do final do século XVII e início do XVIII, foi denominado, abstratamente, de novos fundamentos ou representações do mundo: as transformações sociais, políticas e econômicas. O chamado

projeto de modernidade filosófica nada mais é, *grosso modo*, do que essa nova maneira de pensar os valores do mundo a partir daqueles séculos.

Evidentemente que alguns críticos desta concepção, sobretudo os chamados “pós-modernos”, denominaram esse projeto de “promessa traída” ou projeto inacabado pelo fato de que as suas consequências conduziram o homem para o ceticismo e o desencantamento do mundo, como sustenta Max Weber (2004). Ou seja, este pensador alemão interpreta o surgimento da modernidade a partir da lógica calvinista que defendia o desenfeitiçamento do mundo em nome de uma interpretação racional da existência. É neste contexto que surge um modo de vida pautado na disciplina corporal e na ética do trabalho metodicamente exercido visando a sua prosperidade e, por conseguinte, a sua salvação. De qualquer modo, o mundo moderno ficou caracterizado como a época na qual tudo é novo, inédito, recente e que, dada à rapidez na transformação desse mesmo mundo, tudo se liquidifica, como defende Baumann (2001), sobretudo, a partir da revolução industrial.

Para resumir: o termo moderno tornou-se tão banal que passou a ter sentidos tão díspares quanto contraditórios. Originalmente, ele tem vínculos com o mundo medieval que, às portas do Renascimento, qualifica o valor dos antigos sobre o que se entendia como “moderno”, que era depreciado. Segundo Burke, foram os humanistas que se autoproclamaram de medievais porque estariam entre a Antiguidade clássica e o tempo glorioso do Renascimento. Ainda segundo o historiador inglês, há dúvida se “moderno” se refere aos predecessores medievais ou a si próprios, os renascentistas. De qualquer modo, para Habermas (2000), por exemplo, a “Modernidade” surgiu enquanto um projeto de que a condição humana poderia ser melhorada graças à ação política.

Deste ponto de vista, a Revolução Francesa foi um marco histórico porque rompeu com certa ideia de tempo contínuo, o “ancien regime” e instaurou um novo tempo, o “ano Um”. O próprio século XVIII passa a se denominar “esclarecido” em contraposição ao medieval, tido como “das trevas”.

Essa oposição fica ainda mais nítida quando, já no século XIX, com o surgimento das novas tecnologias, o capitalismo industrial, os fenômenos das grandes exposições universais europeias, a Modernidade chegou ao mundo das artes a tal ponto que, para elas, o século das Luzes tinha ficado para trás e a época seguinte passa a ser interpretada como Pós-moderno. Ora, a pergunta volta à estaca zero: afinal, o que é a Modernidade? Burke (1996), novamente, ajuda-nos a esclarecer: “é um expediente retórico que permitia a geração após geração reivindicar a



primazia, legando às gerações futuras o problema de erguer reivindicações similares por outros meios” (BURKE, 1996, p. 32).

Enfim, o termo “Modernidade”, segundo Longbois-Canil (2015), é de difícil conceituação. Apesar de ter a mesma raiz de “moderno”, adquiriu, a partir do século XIX, novas ramificações que desembocou no campo das artes e, portanto, da estética. Para esse autor, o vocábulo apareceu em 1852, com Balzac, e se configurou como essencial no debate envolvendo a crítica sobre as questões vinculadas às artes, de modo particular, na França. A Modernidade seria, então, a novidade no campo da estética, notadamente, na pintura, que exige uma redefinição da própria vida, agora, moderna. Ela vai refletir diretamente nas cores, nas imagens, nos temas escolhidos pelos artistas e no olhar do espectador, que vai ser evocado a repensar a própria ideia do belo. O trunfo da Modernidade será a própria vida moderna. Deste modo, ao que tudo indica, moderno é o tempo, e a Modernidade, sua leitura do ponto de vista estético.

A arte Moderna, entretanto, vai surgir mais tarde. A industrialização, o progresso, o fortalecimento do conceito de Estado-nação, o pleno emprego, a garantia de direitos humanos e liberdades individuais, bem como a separação de tempo e de espaço, estariam no cerne desse movimento.

Para Walter Benjamin (1994a e 1994b), a arte seria a responsável por dar forma à modernidade, e ele vai buscar na obra de Baudelaire (2009), *O pintor da vida moderna*, elementos para caracterizar esse momento histórico.

Baudelaire (2009) revisita as pinturas de Constantin Guys, que retratavam as multidões e seus personagens, as ruas e seus transeuntes, as carruagens, os cavaleiros, os cafés, os bailes (que se configura como atividade central da modernidade) (Figura 8), enfim, os traços da modernidade.

Figura 8 - *O Baile Público*, Constantin Guys (1836)



Fonte: Baudelaire (2009, p. 36).

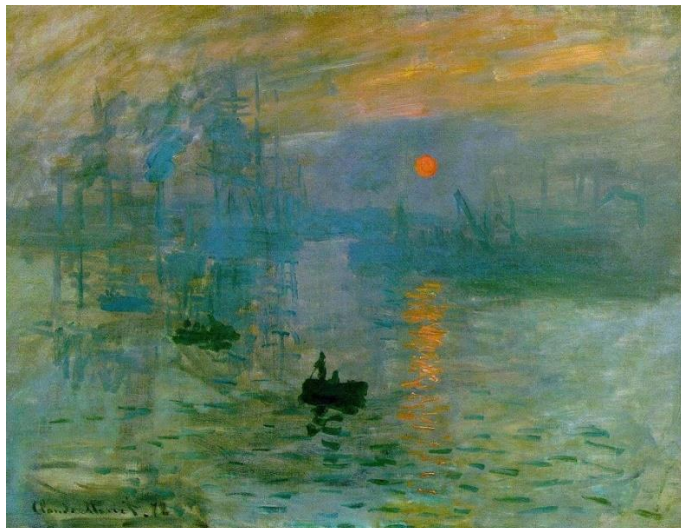
O pintor, para Baudelaire (2009, p. 87), "[...] buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade". É nesse contexto que começa a surgir um tipo de arte que foi chamado de arte moderna. Segundo Hodge (2019, p. 6): "Toda arte já foi moderna – e boa parte causou escândalo ao ser novidade. Com o passar do tempo, porém, o que era moderno se torna antigo e familiar, e somente a arte nova passa a ser considerada moderna". Por esse conceito, a arte moderna está vinculada à novidade e ao envelhecê-la, fica para trás, tornando-se antiga.

Historicamente, de modo mais preciso, Hodge (2019) situa o âmbito da arte moderna na produção entre as décadas de 1850 e 1970, quando uma série de acontecimentos nos campos da moda, tecnologia, política, cultura, somaram-se ao aprimoramento ou invenção de novas práticas: tipografia, fotografia, pigmentos químicos, computadores, entre outros, levando a uma ruptura com práticas artísticas tradicionais. Argan (1987, p. 49-50) nos fornece um dado novo e esclarece que a arte moderna também ficou conhecida como modernista:

A arte deste período é também conhecida como "modernista" — programaticamente moderna e, portanto, consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditórias, em relação às anteriores. O ponto de ruptura na tradição artística é representado pelo impressionismo: o movimento moderno na arte europeia começa quando se percebe que o impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico.

A obra de arte considerada o marco do início da arte moderna teria sido, por excelência, a pintura *Impressão, nascer do sol*, de Claude Monet, 1872, que inauguraria, oficialmente, o movimento denominado Impressionismo (Figura 9).

Figura 9 - *Impressão, nascer do sol*, Claude Monet, 1872



Fonte: Wikimedia Commons. Acesso em: 10/10/2020.

Buscando caracterizar a arte moderna, pondera Argan (1987, p. 50):

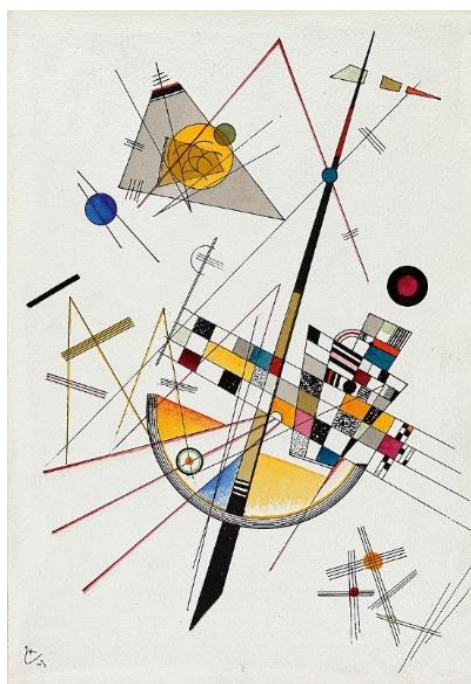
Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade das próprias experiências, devia necessariamente mover-se em duas dimensões – buscar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno; definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência e contexto de sensações. Uma arte que se desenvolva nestas duas direções é intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criado ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores.

A arte moderna, assume, portanto, a característica de representar um contexto histórico, abolindo as fronteiras das nacionalidades e caminhando para uma internacionalização. Stangos (1991) reitera que a mudança na arte se coaduna com a mudança na visão de mundo, com as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais em curso e, ainda, ao colapso dos sistemas de valores tradicionais que, mesmo não perdendo completamente o poder, viram-se ameaçados em sua continuidade a longo prazo.

Stangos (1991) enfatiza, ainda, que as artes visuais, puxadas pela fotografia e pelo cinema, que revolucionaram os modos de representação visual (Figura 10), foram as pioneiras, fazendo-se seguir pela música, dança, literatura e artes cênicas:

Aquilo a que se chamou genericamente arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos com frequência cegamente aceitos até então (STANGOS, 1991, p.7).

Figura 10 - O revolucionário abstracionismo formal de Wassily Kandinsky – *Tensão delicada*, 1923



Fonte: Wikimedia Commons.

O artista russo Wassily Kandinsky (2005) decompõe o movimento em tensão e direção e, entre muitos de seus estudos teóricos, realiza uma revisão dos movimentos da dançarina alemã Gret Palucca (1902 – 1993), ligada à Nova Dança Alemã, que fundou em Dresden uma escola de dança, Escola Superior de Dança e Coreografia, até hoje em atividade.

Um fato que merece destaque diz respeito à Gret Palucca ter guardado seus arquivos pessoais, assim como Lú Spinelli, mas, nesse caso, Palucca deixou instruções para que só fosse aberto dez anos após a sua morte.

Em seu estudo realizado em 1926 sobre Gret Palucca, Kandinsky dissecou o corpo em busca de linhas mestras, linhas de força e de tensão, direção e ritmos, que traduz, tal qual em suas telas abstratas, num conjunto de tensões.

A visão do pintor tornava inseparáveis as relações entre cores, formas, sons e movimentos, criando correspondências. Quando trata do corpo, deixa clara a sua intenção de buscar novos padrões de representação que o retirassem dos cânones mais tradicionais e, portanto, da incompletude que geravam na busca pela semelhança. Queria, portanto, ir além da técnica da perspectiva.

Kandinsky dividiu as suas obras segundo a natureza, classificando-as como:

[...] impressões, são aquelas elaboradas a partir da temática paisagem; [...] composições, são pinturas criadas por meio de uma ponderada ação construtiva dos elementos do quadro; e as improvisações, as mais imediatas e quase inconscientes, com imagens que derivam de eventos de caráter emotivo e interior (KANDINSKY, 1926 *apud* MORAES, 2014, p. 50).

As ideias de Kandinsky se disseminaram por todo o mundo, impactando vários segmentos, inclusive a dança. Quando analisou os movimentos de Gret Palucca, de certa forma, ainda que indiretamente, desencadeou um processo de abstração na dança. Em suas palavras: “A noção de elemento pode ser interpretada de duas maneiras: como noção exterior ou interior. Exteriormente, toda forma gráfica ou pictórica é um elemento. Interiormente, não é a forma, mas sua tensão viva intrínseca que constitui o elemento” (KANDINSKY, 2005, p. 25).

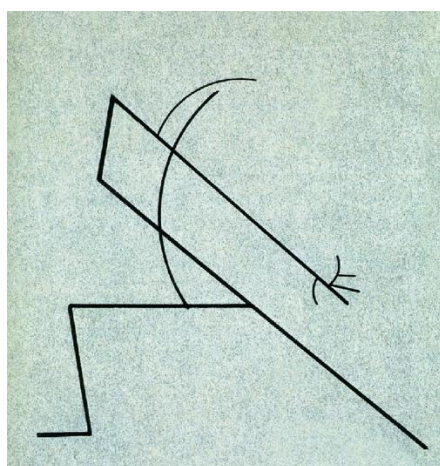
A natureza múltipla da forma é analisada em conjunção com as principais teorias que surgiam naquele início de século XX, a Teoria da Relatividade (1917), os trabalhos do casal Curie sobre a radioatividade e a Física quântica (década de 1920/1930), por exemplo. Acerca de Palucca escreveu:

O domínio completo [do corpo] é impossível sem precisão. Precisão é o resultado de um extenso trabalho. Mas a aptidão para o exato é inata e uma condição extremamente importante de grande talento. A dança de Palucca é multifacetada e pode ser examinada a partir de diferentes pontos de vista, mas o que eu gostaria de enfatizar aqui é a rara construção exata, não só da dança em seu desenvolvimento temporal, mas, principalmente, a construção exata dos momentos isolados, o que são definidas por meio de fotos instantâneas. Alguns exemplos fornecem duas características importantes dessa construção: 1) A simplicidade de toda a forma. 2) O elevar-se para a grande forma. Ao leigo pode parecer fácil, porém a artista sabe como valorizar essas qualidades. A forma simples e grande é aos poucos concedida. Nada demonstra mais minha afirmação que a tradução das fotos [de Rudolph] em esquemas gráficos. A precisão também rasga as dobras e extremos do vestido. Além disso, a "matéria morta" é subordinada à grande construção. As fotos fornecem formas rígidas desmontadas, que são, em alguns momentos, o princípio do desenvolvimento e, outras, o seu ponto culminante. O surgimento orgânico e lento da forma, bem como seus períodos de transição, não é perceptível, só podendo ser alcançado através de um retardador que amplie surpreendentemente o campo de observação. A dança de Palucca deveria ser fotografada com um desses retardadores, através do qual se torna possível a comprovação exata desta dança rigorosa. Eu não quero ser mal interpretado: Eu apenas examinei aqui um aspecto da arte de Palucca. Mas este lado é, especificamente hoje, de uma importância especial: estamos sob o signo de uma ciência nascente das

artes [abstracionismo]. Espero que Palucca faça contribuições valiosas neste campo (KANDINSKY, 1926, p.1, *apud* MORAES, 2014, p. 84)<sup>19</sup>.

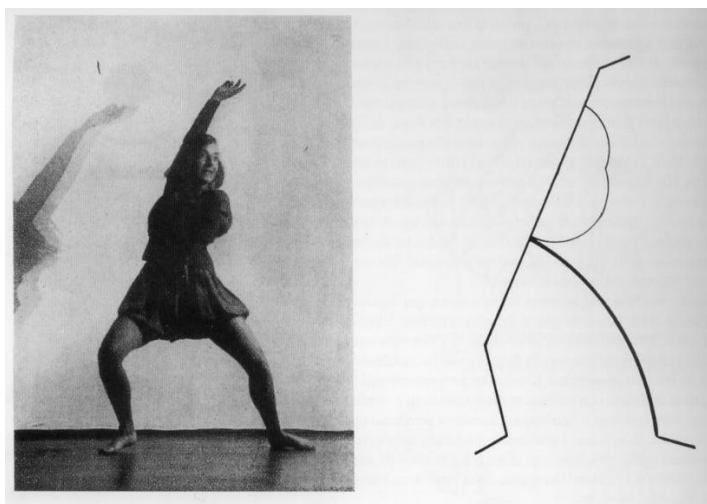
As figuras de 11 a 16 articulam a analítica de Kandinsky dos movimentos da dançaria à sua obra apresentada, a título de exemplo, na figura 10. Os jogos de tensões que perpassam a bi dimensão da pintura e a tri dimensão da dança, inseridos no contexto da arte moderna e de sua complexidade.

Figura 11 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)



Fonte: Kandinsky (2005).

Figura 12 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)

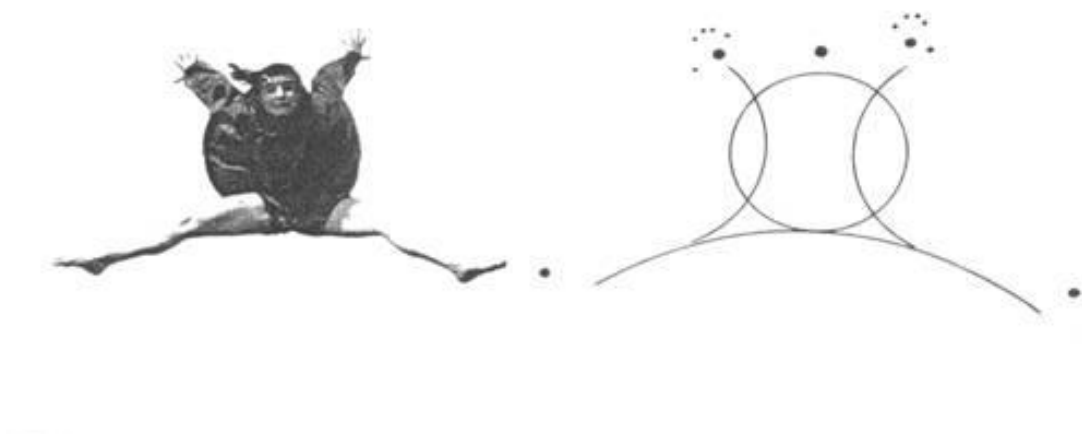


Fonte: Kandinsky (2005).

---

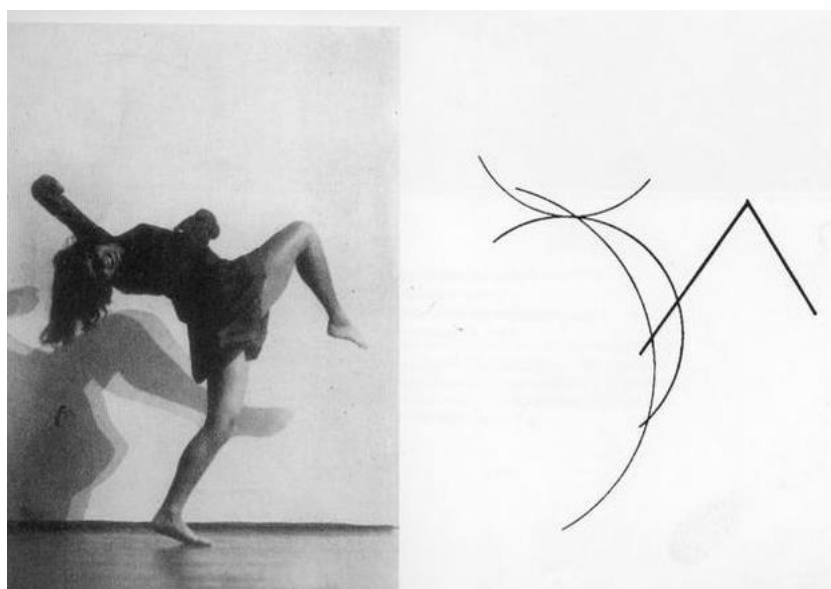
<sup>19</sup> Não foi possível encontrar o original de Kandinsky escrito em 1926 e nem outras traduções disponíveis para consulta. Dessa forma optou-se por citar o autor por meio de Moraes (2014).

Figura 13 – Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)



Fonte: Kandinsky (2005).

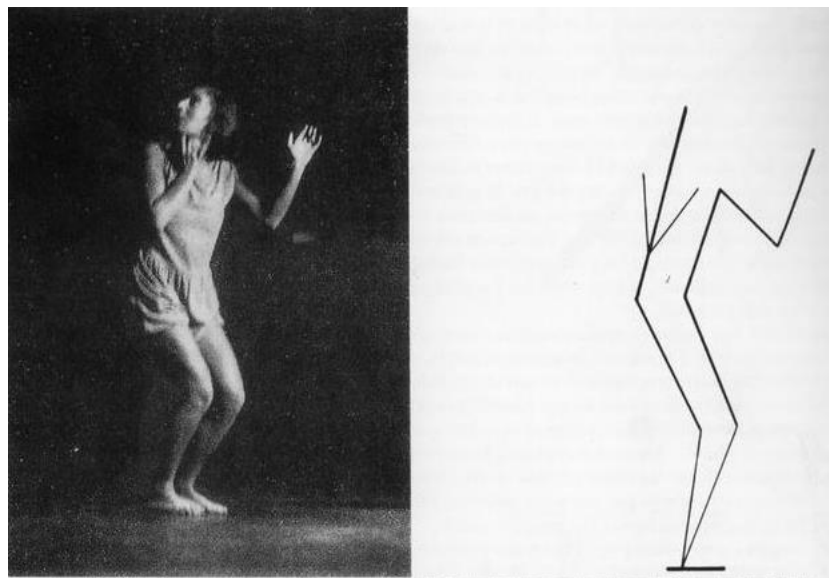
Figura 14 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)



Fonte: Kandinsky (2005).

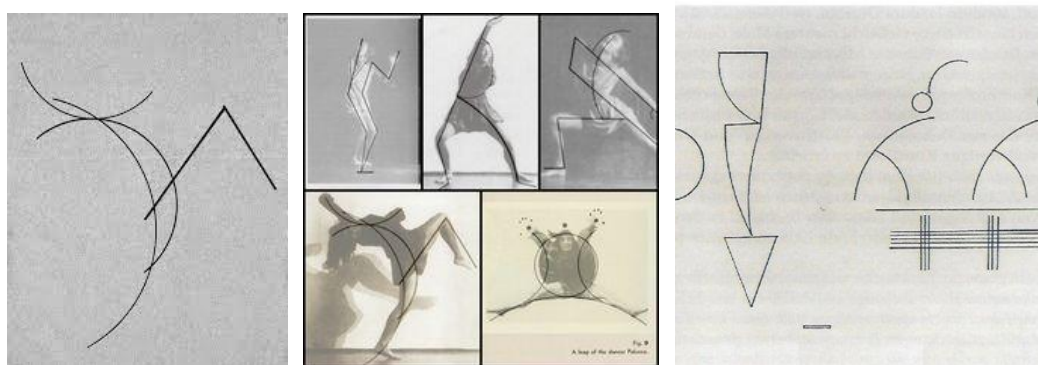


Figura 15 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)



Fonte: Kandinsky (2005).

Figura 16 - Decomposição do movimento da Bailarina Gret Palucca por Wassily Kandinsky (1926)



Fonte: Kandinsky (2005).

Essa força explosiva da arte moderna, como apontada por Kandinsky (2005) reestrutura todo o ambiente da dança, que passa a rever seus conceitos mais tradicionais, abrindo-se para a dança moderna, tema do próximo tópico. Esse espírito foi recuperado por Lú Spinelli, quando de sua dedicação à dança moderna.

## 2.2 Breve histórico da dança moderna

A intenção para a escolha desses nomes basilares da dança moderna não é, simplesmente, para uma elaboração cronológica da história. O que intentamos conceber aqui é



tecer uma breve contextualização acerca dos principais nomes e técnicas da dança moderna que influenciaram nos processos artísticos de Lú Spinelli, tendo como base suas experiências durante a formação no Curso Livre de Dança na Bahia. Assim, entendemos que o contato com os ensinamentos da dança expressionista trazidos pelos alemães e as outras linguagens da dança moderna permitiram que Lú Spinelli aplicasse esses ensinamentos na sua escola, *Stodium Danças*, onde também utilizava os princípios do movimento teorizado por Rudolf Von Laban (Figura 17).

Figura 17 - Rudolf Von Laban (1879-1958)



Fonte: Laban Institute (2020). Acessado em: 21/10/2020

De acordo com Gomes (2007, p. 777):

Com seus questionamentos e com suas obras coreográficas, ou melhor, com suas “experiências de movimento”, como gostava de chamá-las, Laban provocava o meio acadêmico e somava-se a uma corrente de pensadores de vanguarda que buscavam um sentido mais amplo para a vida moderna, dentre eles, Freud, Marx, Jung, Willian Reich e Nietzsche. No ambiente específico da dança, filiava-se a uma corrente de dançarinos e pensadores que buscavam “uma nova filosofia de movimentos” dentre os quais se destacavam, Isadora Duncan, Jacques Dalcrozi, Ted Shawn, Ruth Saint Denis, Marta Graham, Loie Fuller, François Delsarte, Doris Humphrey e Mary Wigman.

Laban e seus discípulos não sabiam até onde iria essa pesquisa de movimentos baseados no cotidiano, ligados a linguagens cênicas filosóficas. Todo movimento improvisado era investigado, assim, a prática da improvisação tornou-se uma das principais bases para os seus experimentos. “Improvisar para Laban era entregar-se a um estado semelhante ao êxtase, no qual o dançarino expulsa de si as imagens habituais do mundo real e imaginário” (GOMES,

2014, p. 778). Essa experiência despertava o que Laban chamava de “os perigos da mobilidade” (LAURAY, 1998, *apud* GOMES, 2014, p. 778). Importante ressaltar que esse é um dos métodos bastante utilizado por Lú Spinelli nas montagens das suas coreografias.

Em 1920, Laban, publica a sistematização do seu pensamento sobre o movimento da dança no livro *O mundo dos dançarinos* e aplica seus estudos ao campo da indústria. Foi a partir dessa pesquisa que derivou o seu livro *Esforços*.

Em 1936, foi convidado para dirigir a abertura dos jogos olímpicos, fato que gerou discordância sobre a realização desse trabalho. Nos últimos anos de sua vida, Laban viu suas teorias e pesquisas sendo desenvolvidas e expandidas através dos seus seguidores. Por volta de 1960 é que temos registros das teorias de Laban em solo brasileiro, através dos pioneiros como Maria Duchens (SP), Regina Miranda (RJ) e Lya Meyer (no sul do país). Gomes pontua, também, que:

Embora as ideias de Laban sejam bastante utilizadas, direta ou indiretamente, em diferentes áreas e localidades do país, fazendo parte dos currículos técnicos e universitários de formação em dança e teatro, esse autor ainda é pouco conhecido pelas atuais gerações que se dedicam ao estudo da corporeidade (GOMES, 2014, p. 780).

Um dos autores da história da dança mais lidos no Brasil é o francês Paul Bourcier cuja obra: *História da Dança no Ocidente* já teve três edições no país, a primeira em 1987, a segunda em 2001 e a terceira em 2011. Gostaríamos de chamar a atenção para o capítulo dedicado à dança moderna, em que Bourcier inicia com o tópico: “Dança Moderna *made in USA*”.

Nesse capítulo, o autor traz uma provocação sobre as ideias precursoras de François Delsarte (1811-1871). O descobridor dos princípios fundamentais da dança moderna é um cantor semífracassado que, justamente em virtude de seu fracasso, concentrou sua reflexão e suas experiências nas relações entre a alma e o corpo, mais exatamente nos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores: François Delsarte (BOURCIER, 2011, p. 243).

A partir das reflexões de Delsarte e da propagação dos seus métodos, Bourcier nos apresenta as principais escolas que difundiram essa linha de trabalho com o corpo:

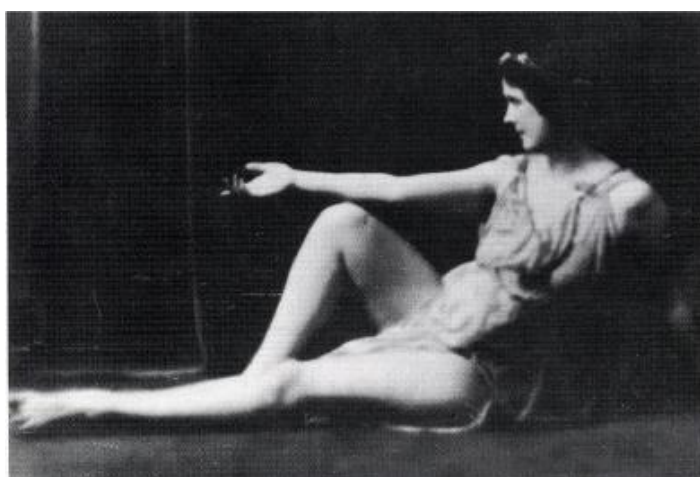
Três escolas encaminharão o delbartismo diretamente à dança moderna:  
-Henriette Crane, que trabalhou em Paris com o filho de Delsarte, Gustave, formou alunos nos Estados Unidos. Uma delas, Mary Perrink King, é colocada em contato com Ted Shawn e ensina-lhe os elementos do delbartismo. Mais tarde, Shawn conhecerá a própria Henriette Crane; trabalhará com ela por muitos anos e pedirá que dê aulas na Denishawnschool.

-Uma discípula de Delsarte, Genevière Stebbins, professora de dança que havia integrado o delartismo às suas aulas, ensiná-lo-á a Isadora Duncan.  
-Uma aluna de Mackay, Pote, ensinou-o à mãe de Ruth Saint-Denis, que, por sua vez, iniciou sua filha. (BOURCIER, 2011, p. 247).

A história da dança moderna é comumente ligada à história de Isadora Duncan, conhecida por ser a pioneira da dança moderna e por estabelecer laços da dança com outras linguagens artísticas. Isadora Duncan é o nome artístico de Dora Angela Duncanon. (Figura 18). Duncan nasceu na cidade de São Francisco - Califórnia, nos Estados Unidos, no dia 26 de maio de 1877 e faleceu na cidade de Nice, na França em 1927. Foi precursora da dança moderna, propôs uma dança livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se com trajes esvoaçantes, cabelos soltos e pés descalços.

O embrião de seus princípios essenciais se esboça: a dança é, para ela, a expressão de sua vida pessoal. Desde o início, escreverá, “apenas dancei minha vida”. A técnica lhe parece sem interesse: fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdido há anos, “escutar as pulsações da terra”, obedecer à “lei da gravitação”, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências, conseqüentemente, encontrar uma “ligação” lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis o seu método. (BOURCIER, 2011, p. 248).

Figura 18- Foto de Isadora Duncan



Fonte: Lori Belilove & The Isodora Duncun Company (2020). Acessado em: 26/10/2020

Outra menção a ser feita é a de Ruth Saint-Denis (1879–1968), que foi uma bailarina, coreógrafa e pedagoga americana que revolucionou a história da dança. Nascida em New Jersey, onde passou os primeiros anos da sua vida, habitando em uma fazenda com o seus pais. A mãe de Ruth Saint-Denis teve uma formação em medicina, esse fato fez com que

a jovem Ruth, entrasse em contato com movimentos filosóficos e religiosos. Por morar em uma fazenda, Ruth desenvolveu desde pequena sua fascinação pelos elementos da natureza, despertando assim seu interesse pelos aspectos espirituais da “mãe natureza”.

Ruth Saint-Denis (Figura 19) é considerada uma das pioneiras da dança moderna norte-americana e se destacou por suas apresentações inspiradas na cultura oriental e seu interesse pelo exotismo, misticismo e a espiritualidade presente em seus estudos. Em suas coreografias misturava os conceitos do físico e da divindade, isso fez com que ela estudasse inúmeras religiões ao longo de sua vida. Para Ruth, a dança era um ritual e uma prática espiritual.

Figura 19 - Ruth Saint-Denis



Fonte: Wikidança (2020). Acessado em 26/10/2020

Ted Shawn (1891-1972), por sua vez, originalmente Edwin Myers Shawn (Figura 20) foi um dos pioneiros notáveis da dança moderna americana. Ted Shawn, conheceu Ruth Saint Denis e formaram uma consolidada aliança para o ensino da dança moderna nos Estados Unidos; juntos, abriram a renomada escola de dança *Denishawn School*. Ele também é responsável pela criação da companhia masculina Ted Shawn e seus dançarinos homens, com suas ideias inovadoras para o movimento masculino, sendo um dos coreógrafos e dançarinos mais influentes de sua época. Ted Shawn também é o fundador e criador do *Pillow Dance Festival* de Jacob em Massachusetts, e foi condecorado pelo Rei da Dinamarca por seus esforços em prol do *Royal Danish Ballet*.

Figura 20 - Ted Shawn



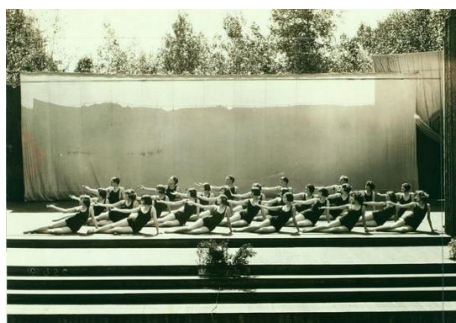
Fonte: Modern Dancers Pioneers (2020). Acessado em: 26/10/2020

### 2.2.1 A Escola Denishawn

Fundada em 1915 por Ruth Saint Denis e Ted Shawn, ícones da Dança Moderna americana, a escola possuía uma ideia inovadora que mantinha a ligação da dança com a religião. Ruth Saint Denis, como foi registrado acima, se interessava pelos aspectos espirituais, pelo exotismo e misticismo dentro da dança e Ted Shawn dedicou seus estudos à teologia e às terapias físicas. Ele acreditava na força das inúmeras danças espalhadas pelo mundo.

A união dessas duas personalidades resultou na criação dessa escola de dança e artes, que se tornou um ícone mundial da dança moderna por mais de dez anos (Figura 21). O primeiro local em que a escola se instalou foi em uma mansão com características espanhola no alto de uma colina, em Los Angeles, na Califórnia. Dentro da mansão existiam dois espaços destinados às aulas, um estúdio interior e um salão de baile ao ar livre. O estúdio interior era destinado às aulas de Ruth, restando para Ted o salão ao ar livre.

Figura 21 - Aula na Denishawn



Fonte: Dança Moderna (2020). Acessado em 26/10/2020.

Outro nome de destaque é o de Mary Wigman (1886 – 1973), que frequentou o estúdio de Rudolf Von Laban em Ascona na Suíça entre os anos de 1913 e 1919. Foi dançarina e discípula de Laban. Wigman, inovou na sua maneira de dançar, muitas vezes dançava sem o acompanhamento da música em busca de sentir o ritmo corporal. (Figura 22).

Entre os anos 1950 e 1960, no auge da sua carreira, suas coreografias eram basicamente elaboradas em ritmos espaciais, através de simples locomoções unificadas.

Mary Wigman é considerada uma das fundadoras da dança expressionista alemã, em diálogo com outras linguagens artísticas. Desenvolveu suas experimentações coreográficas na sua escola sediada na Alemanha.

Figura 22- Mary Wigman



Fonte: Wikidança (2020). Acessado em 26/10/2020.

A escola de Mary Wigman, aliás, foi frequentada por Gret Palucca (Figura 23), cujo trabalho motivou a análise de Kandinsky em 1926. Palucca (1902-1933) abriu sua própria escola em Dresden, Alemanha, Escola Superior de Dança e Coreografia, uma escola de dança moderna, focada na chamada dança expressiva.

Kandinsky enfatizou a simplicidade de cada forma proposta nas coreografias de Palucca e como elas contribuíam para a criação de uma “forma maior”, ressalta Tyler (2019).

Figura 23- Gret Palucca



Fonte: Alchetron (2021).

Também merece destaque Doris Humphrey (1895-1958) foi uma importante dançarina e coreógrafa do início do século XX, juntamente com suas contemporâneas Martha Graham e Katherine Dunham. Como muitos de seus trabalhos foram anotados, a técnica Humphrey continua a ser ensinada, estudada e executada. A teoria de Humphrey explorou as nuances das respostas do corpo humano à gravidade, incorporadas em seu princípio de "queda e recuperação". Ela chamou isso de "o arco entre duas mortes". Em um extremo, um indivíduo se rende à natureza da gravidade; no outro, tenta-se alcançar o equilíbrio. Através do princípio da queda e recuperação de Humphrey (Figura 24) o bailarino é capaz de ilustrar o clímax emocional e físico, de lutar pela estabilidade e submeter-se às leis da gravidade.

Figura 24 - Doris Humphrey



Fonte: Enciclopédia Britânica (2020). Acessado em: 26/10/2020



Como já destacado, um dos grandes nomes da dança moderna norte-americana foi Martha Graham (1894-1991). Bailarina, coreógrafa e professora, desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento [...], gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional.

O sistema de movimento desenvolvido por Martha Graham (Figura 25) é conhecido no mundo todo como um método de treinamento de um corpo expressivo, visceral e poético. O que a artista ambicionava era o desvelar da alma humana, comunicar por meio de uma linguagem artística que exige absoluta disciplina e concentração. Martha Graham recebeu da revista TIMES o título de “Dançarina do Século”; é reconhecida como uma força artística primordial do século 20, ao lado de Picasso, James Joyce, Stravinsky e Frank Lloyd Wright. O legado artístico extraordinário de Martha Graham tem sido frequentemente comparado ao Teatro de Arte de Stanislavsky em Moscou e ao Grande Teatro Kabuki do Japão, por sua diversidade e amplitude.

Figura 25 - Martha Graham



Fonte: MarthaGraham.org (2020). Acessado em 26/10/2020

Dançarina, coreógrafa, escritora, educadora e ativista social americana, Katherine Dunham (1909-2006) teve uma das carreiras de dança mais bem-sucedidas no teatro americano e europeu do século 20, e dirigiu sua própria companhia de dança por muitos anos. Ela foi chamada de "matriarca e mãe-rainha da dança negra".



Por quase 30 anos manteve a companhia de dança de Katherine Dunham (Figura 26) a única companhia de dança negra americana *self-supported*<sup>20</sup> naquele tempo, e ao longo de sua carreira, coreografou mais de noventa danças individuais. Dunham foi uma inovadora na dança moderna afro-americana, bem como um líder no campo da antropologia da dança, ou etnecoreografia. Ao se formar como bacharel em antropologia, Dunham, fez estudos de campo no Caribe e no Brasil. Na época em que recebeu um mestrado na Universidade de Chicago, ela havia adquirido um vasto conhecimento das danças e rituais dos povos negros da América tropical. (Mais tarde, ela obteve um Ph.D. em antropologia.) Em 1938, juntou-se ao Federal Theatre Project em Chicago e compôs um balé, *L'Ag'Ya*, baseado na dança caribenha. Dois anos depois, ela formou uma companhia totalmente negra, que começou a fazer extensas turnês em 1943. *Tropics* (coreografado em 1937) e *Le Jazz Hot* (1938) estavam entre os primeiros de muitos trabalhos baseados em sua pesquisa.

Figura 26- Katherine Dunham em *Tropical Revue*, 1943



Fonte: Cortesia de the Dance Collection, the New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox e Tilden Foundations (BRITANICA, 2020).

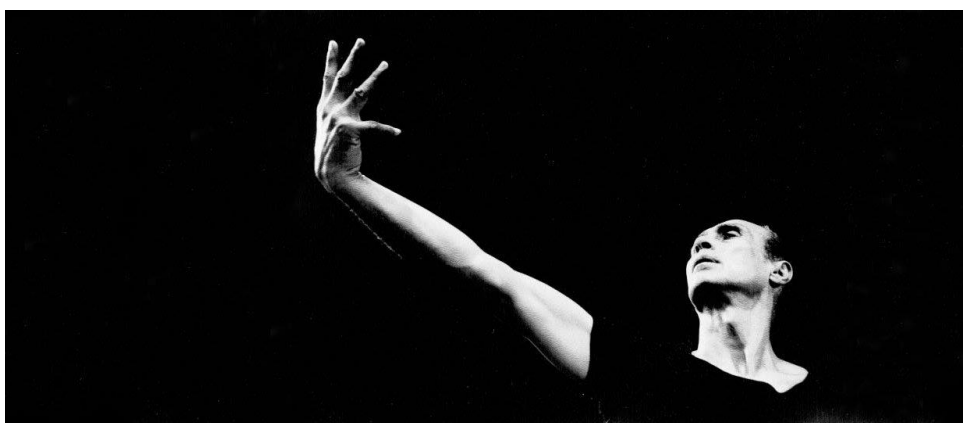
Dançarino e coreógrafo que desenvolveu o que hoje é conhecido como "técnica de Limón", José Limón (1908-1972) é outro nome importante a ser apresentado. Na década de 1940, fundou a Companhia de Dança José Limón (atual Companhia de Dança Limón) e, em 1968, criou a Fundação José Limón para continuar seu trabalho.

---

<sup>20</sup> Autossustentado.

Em suas coreografias, Limón (Figura 27) falou das complexidades da vida humana experimentadas pelo corpo. Se as palavras fossem adequadas para descrever completamente o que a dança pode fazer, não haveria razão para todo o poderoso esforço muscular, o desconforto, o suor e os esplendores dessa arte. Suas danças apresentam grandes gestos viscerais - alcançando, dobrando, puxando, agarrando - para comunicar emoções. Inspirada em parte pelas teorias de sua professora Doris Humphrey sobre a importância do peso e da dinâmica corporal, sua própria técnica Limón enfatiza os ritmos de queda e recuperação do equilíbrio e a importância da boa respiração para manter o fluxo em uma dança.

Figura 27- José Limón



Fonte: limon.nyc 16/11/2020.

O bailarino americano Lester Horton (1906- 1953) foi também, professor e coreógrafo (Figura 28). Um dos criadores de uma técnica de dança moderna, nasceu e cresceu em Indianápolis, desde cedo mostrou interesse pelas artes, produções teatrais e danças indígenas americanas, que ajudou na peculiaridade de sua técnica.

Hoje a técnica Lester Horton é conhecida com *Horton Technique*, enfatiza o corpo inteiro, a autoimagem, consciência do corpo, força, equilíbrio, coordenação, noção espacial, permitindo assim a expressão artística dramática, do sentir, pensar e agir.

Figura 28- Fotografia de Lester Horton



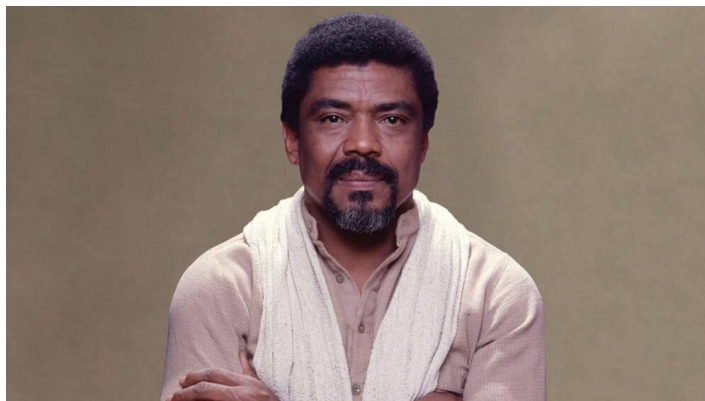
Fonte: Modern Dancers Pioneers (2020). Acessado em: 26/10/2020.

Alvin Ailey (1931-1989), dançarino e coreógrafo americano, conhecido por seus trabalhos que são uma expressão da herança cultural afro-americana. Nasceu em Rogers, Texas, estudou na Universidade da Califórnia- Los Angeles (UCLA) e foi associado ao Lester Horton Dance Theatre em 1949.

Estudou durante um longo período com Lester Horton e, depois da morte de Horton, em 1953, Ailey (Figura 29) tornou-se diretor da empresa, cargo que ocupou até 1954. Nesse mesmo ano, Alvin Ailey foi para Nova York, onde ele trabalhou em várias produções teatrais enquanto estudava com as dançarinas americanas Martha Graham, Charles Weidman, Doris Humphrey e Hanya Holm e o ator Stella Adler. Nesse momento, Ailey ganhou fama pela força e graça de suas performances.

Em 1958, decide formar sua própria companhia, o Alvin Ailey American Dance Theatre, que ingressou no New York City Center em 1972. A companhia de Ailey representava as obras de muitos coreógrafos conhecidos, como as americanas Anna Sokolow, Katherine Dunham, Pearl Primus e o mexicano José Arcadio Limón, além de obras do próprio trabalho de Ailey.

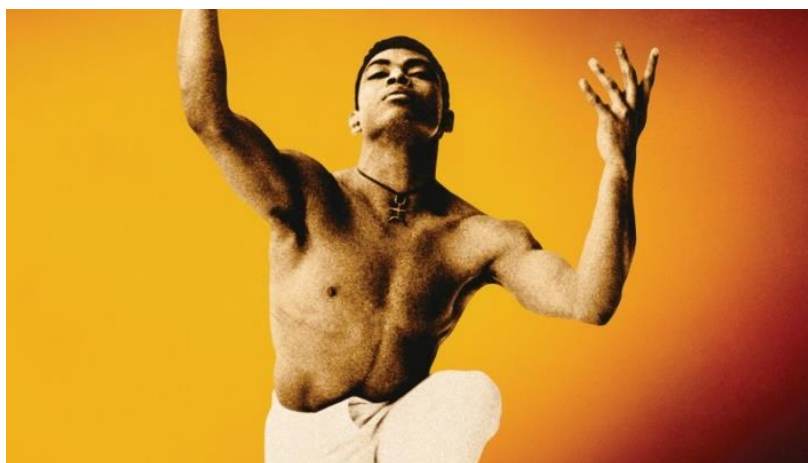
Figura 29 -- Alvin Ailey



Fonte: Alvin Ailey Organization (2020). Acessado em: 26/10/2020

Em 1993 o diretor Orlando Bagwell estreou o documentário *Hymn To Alvin Ailey* (Figura 30) sobre a vida e obra do artista, utilizando entrevistas dos arquivos de Ailey e de seus dançarinos. Essa obra rendeu à Orlando Bagwell, o prêmio EMMI de direção.

Figura 30- Material publicitário do documentário *Hymn To Alvin Ailey*



Fonte: Meyer (2020)

### 2.2.3 A dança moderna no Brasil

Na aurora da história da dança moderna, o gênero feminino fincou seus raios e se espalhou pelos quatro cantos do mundo. Ressaltamos que a participação dos homens foi, também, extremamente importante para a modernização da dança. Algumas pesquisas tentam descobrir qual o motivo dessa especificidade. Um dos apontamentos que talvez justifique esse

domínio do feminino na dança moderna seja a influência dos movimentos feministas que aconteceram durante a virada do século.

Em solo brasileiro a história é semelhante. As mulheres são predominantemente enquanto responsáveis pela difusão dessa linguagem artística e técnica de dança.

Na cidade de São Paulo, as mães da modernidade, como são intituladas no livro “Dança Moderna”, da professora Cássia Navas, são: Maria Duschenes e Renée Gumiel.

A primeira, Maria Duschenes (1922-2014) (Figura 31), foi professora, coreógrafa e dançarina. Durante a sua infância estudou rítmica e balé clássico. Em 1937 inicia seus estudos na *Kurt Jooss Leeder Scholl of Dance*, na Inglaterra. Ali aprende os princípios do movimento de Rudolf Laban, sendo que, devido aos bombardeios da II Guerra Mundial, a instituição se vê obrigada a fechar as portas.

Em 1940, viaja ao Brasil e instala-se em São Paulo, onde se casa, em 1942 com o arquiteto alemão Herbert Duschenes (1914-2003) e adota o sobrenome de seu marido, responsável pela direção de alguns de seus espetáculos e pelo registro de seus cursos e apresentações, formando um acervo de imagens e vídeos sobre dança em São Paulo.

Figura 31 - Maria Duschenes quando chega ao Brasil



Fotógrafo: Hebert Duschenes. (Acervo Renata Macedo/ Núcleo Morungaba).

Renée Gumiel (1913-2006), coreógrafa, bailarina e atriz francesa, iniciou seus estudos artísticos na França, onde trabalhou com Jean Cocteau e Igor Stravinsky. Ao chegar no Brasil, especificamente em São Paulo, no ano de 1957, Renée Gumiel abriu a sua escola de dança e

participou ativamente das principais iniciativas pela modernização dessa linguagem artística. O seu trabalho estabeleceu grandes parcerias com o teatro brasileiro e na consolidação de renomados grupos de dança.

Em 2005 aconteceu o lançamento do documentário *Renée Gumiel: a vida na pele*. (Figura 32), sobre a trajetória de vida da artista. O documentário foi vencedor do *Doctv* 2005, contando com a direção de Sérgio Roizenblit e Inês Bórgia.

Figura 32 - *Print de frame* do documentário: Renée Gumiel: a vida na pele



Fonte: *Renée Gumiel: a vida na pele* (2005).

A dança moderna no Brasil contou com a participação de um conjunto de bailarinos e coreógrafos que aqui chegaram, a exemplo de Luiz Arrieta (Buenos Aires, Argentina, 1951), Marika Gidali (Budapeste, Hungria, 1937), Nina Verchinina (Moscou, Rússia, 1910; Rio de Janeiro, 1995) e Oscar Araiz (Punta Alta, Argentina, 1940) para citar só alguns.

Ruth Rachou (São Paulo, 1927), com quem Lú Spinelli teve aulas (Figura 33), tem um percurso forte, trazendo a técnica de Martha Graham e ao mesmo tempo criando a sua própria técnica, formou gerações de bailarinos e fez da dança um exercício de resistência, provavelmente tendo formado Lú Spinelli para trilhar esse tipo de caminho.

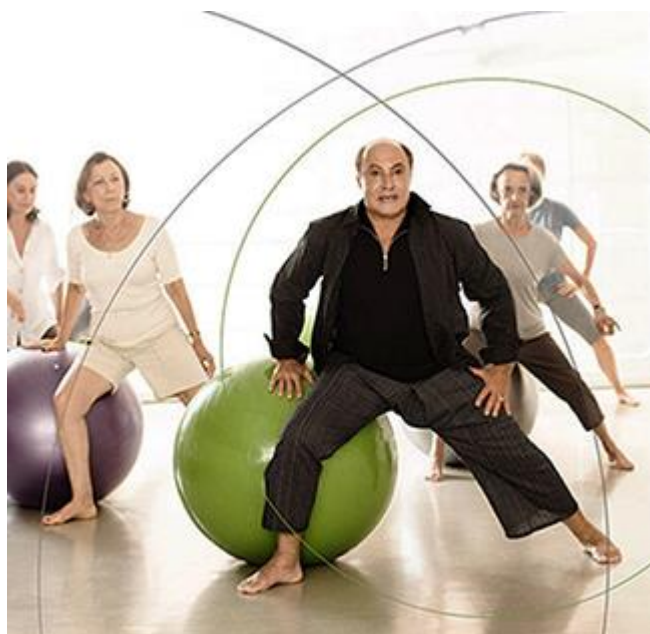
Figura 33 - Ruth Rachou - dança, Afetos e resistência



Fonte: *Site* Ruth Rachou (2020).

Ivaldo Bertazzo (São Paulo, 1949), outro mestre (Figura 34) de Lú Spinelli, tem um histórico revolucionário, tendo criado o Movimento *Cidadão Dançante*, que levou aos palcos pessoas comuns aliando dança e cidadania. Desenvolveu, ainda, o método Ivaldo Bertazzo, baseado na conscientização corporal com raízes no estudo dos movimentos e da fisioterapia.

Figura 34 - Ivaldo Bertazzo - Dança e cidadania



Fonte: *Frame* do documentário *Olhar o Vento* (2009)



O terceiro mestre brasileiro de Lú Spinelli, J.C. Viola (Lins, São Paulo, 1947) (Figura 35), estudou com Maria Duschenes, especializou-se no método Laban, teve aulas com Martha Graham, Alvin Ailey e Merce Cunningham. Trabalhou com dança-teatro, tendo contracenado com Ruth Escobar, e feito parcerias com o diretor teatral Naum Alves de Souza. Dessa experiência advém a aproximação de Lú Spinelli com a dança e teatro e seus matizes expressivos.

Figura 35 - J.C. Viola - a dança-teatro



Fonte: Miro Studio (2021).

Lú Spinelli mantinha aproximação com várias companhias de Dança do Brasil, em especial destaca-se o *Ballet Stagium* (Figura 36), fundado por Marika Gidali e Décio Otero, em São Paulo, 1971, com trajetória marcada por seu engajamento político, faceta que se assemelha



de Lú ativista cultural. Durante mais de 20 anos Lú Spinelli foi empresária do grupo para o nordeste, tendo sido responsável por uma série de apresentações do grupo no estado.

Figura 36 - *Ballet Stagium* - dança e engajamento político



Fonte: espetáculo Karup, Sesc (2018)

Lu Spinelli também tinha afinidades com o Grupo Corpo (Figura 37), fundada por Paulo Pederneiras em Belo Horizonte, 1975, imerso nos diversos brasis, com temas ligados à musicalidade de Milton Nascimento (o espetáculo *Maria Maria*, com coreografia de Oscar Araiz, excursionou por 14 países) e Heitor Villa-Lobos.

Figura 37 - Grupo Corpo e os vários "brasis"



Fonte: Site do Grupo Corpo (2021)

A partir dessa breve passagem pela história da dança moderna (no mundo e no Brasil), cabe considerar, no próximo tópico, como os arquivos/memórias audiovisuais podem ser importantes para a narrativa acerca da história da dança moderna em Sergipe.

Recuperando o pensamento de Michel Pollak (1969, p.2), a memória individual pode, e deve, funcionar como um contraponto a uma memória coletiva:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional.

De modo análogo, os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli podem permitir a recuperação de vozes que as narrativas hegemônicas silenciaram, posto que não há no estado obras de referências acerca da história da Dança Moderna, notando-se que as danças folclóricas ocupam um espaço maior.

Ao mesmo tempo, os dois últimos tópicos contribuíram para enfatizar, mesmo que de modo indireto, o papel do autor no contexto da arte moderna e mais especificamente, da dança moderna. A partir do pensamento de Stangos (1991), buscou-se sinalizar em que medida o contexto do início do século XX, as tecnologias da fotografia e do cinema, as mudanças em teorias de base inclusive nas ciências exatas, vão criando um outro momento criativo.

As obras de Baudelaire, Guys, Monet e Kandinsky, Palucca, são retratos de um quadro mais amplo em que o papel do autor vai sendo revisto, permitindo formas de expressividade que rompem com as cadeias representativas tradicionais. É justamente esse horizonte que se espera, será o fio condutor da pesquisa: o entrelaçamento entre os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e a possibilidade de construção de uma narrativa para a história da dança moderna em Sergipe.

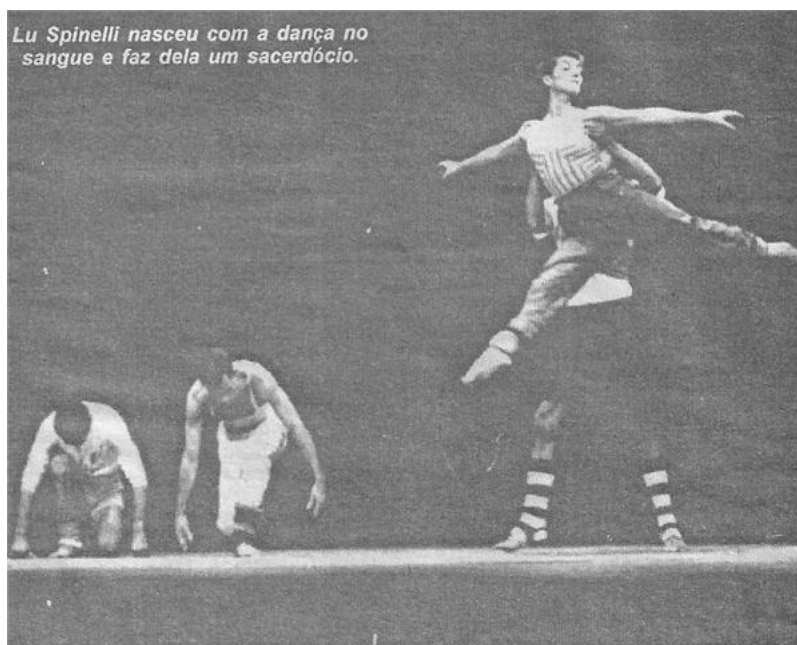
### **2.3 Arquivos/memórias audiovisuais e sua importância para a construção de narrativas históricas**

No escopo desta dissertação iremos considerar arquivos/memórias audiovisuais que compõem o *corpus* da pesquisa, o conjunto de DVDs, fotografias, revistas, jornais (e seus encartes) que foram guardados por Lú Spinelli ao longo de sua carreira.

Como artista/arquivista, Lú Spinelli procurou deixar material que pudesse permitir o estudo de suas práticas de Dança em Sergipe. O conjunto da coleção, portanto, não tem a mesma dimensão e nem o formato de documentos reunidos especificamente para uma biografia, posto

que se trata de uma seleção pessoal e, dessa forma, envolvida com uma série de questões emocionais da vida pessoal e artística de Lú Spinelli (Figura 38).

Figura 38 - Lú Spinelli – Recorte de jornal que integra os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

Sousa (2008), ao buscar elementos para uma escrita da biografia do artista plástico pernambucano Paulo Bruscky, fez antes um detalhado estudo acerca das formações de narrativa biográfica, para posteriormente se debruçar sobre seu arquivo pessoal, composto por “[...] documentos, obras, diários, correspondências, objetos e livros de artistas brasileiros e estrangeiros” (SOUSA, 2008, p. 3). A autora pontua, ainda, que:

O acervo, por ele criado, faz parte de sua memória, de sua obra e de sua vida, sendo assim, não podemos deslocar e nem separar o acervo de sua produção e de sua vida, pois estão ligados um ao outro, fazendo parte integrante da sua história, do seu processo de criação, que a cada dia é (re)construído num novo trabalho. É um local de reconstrução diária devido às redes de comunicação que este artista estabeleceu e, ainda, estabelece com outros artistas e produções de várias linguagens (SOUSA, 2008, p.3-4).

Essa rede de significados pode produzir, ao nosso ver, uma série de narrativas transversais à sua própria biografia, passando pela história da arte em Recife ou pela história da arte eletrônica no Brasil, para citar apenas dois exemplos que mais se aproximam do objeto aqui estudado.

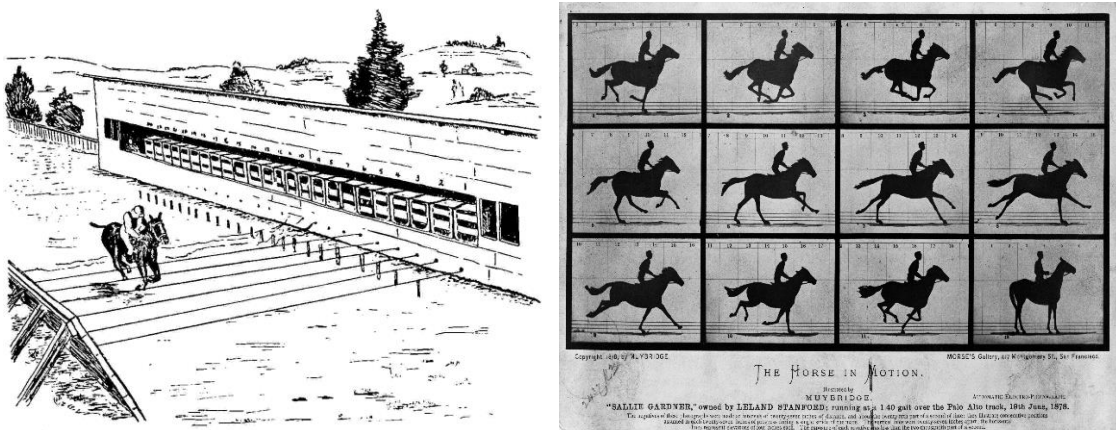
Desde a Escola dos Annales, de Lucien Febvre e March Bloch, na década de 1930, até a sua terceira geração, com Jacques Le Goff e Pierre Nora, no âmbito da chamada Nova História, as discussões acerca dos modos de narrar a história vem se adensando e se complexificando.

Dentro da concepção de que não existe uma história única, e que ela vai sendo reescrita na medida em que são encontradas/reformuladas fontes de pesquisa, os arquivos/memórias audiovisuais podem se constituir em material importante para a construção de narrativas históricas, a exemplo do que vem acontecendo no cinema e nas produções audiovisuais.

Com o surgimento da fotografia e do cinema (século XIX), vídeo (década de 1970) e imagem digital (década de 1980), as pesquisas qualitativas passaram a contar com outras fontes de análise, para além dos relatos orais e escritos.

De certa forma, a própria origem do cinema fundamenta-se no desenvolvimento de uma estratégia de pesquisa, quando Edward Muybridge lançou mão da imagem em movimento para provar que durante o galope um cavalo retirava simultaneamente as quatro patas do chão (Figura 39).

Figura 39 - *Prints* de esboço do dispositivo de captura de imagens desenvolvido por Muybridge e da fotografia obtida: *O cavalo em movimento*, Muybridge, 1878



Fonte: Wikimedia Commons. Acesso em: 10/10/2020.

*Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty (Figura 40), marcou uma mudança significativa em todo o ambiente da pesquisa antropológica, plantando as sementes do que viria a ser uma antropologia visual, como a chamou Claudine de France (1967).

Figura 40- Frame de *Nanook, o esquimó* (1922)



Fonte: Wikimedia Commons. Acesso em: 10/10/2020.

As pesquisas de Gregory Bateson e Margaret Mead, publicadas pela primeira vez em 1942, revolucionaram, mais uma vez, a antropologia, fazendo da documentação fotográfica uma fonte indispensável de pesquisa (Figura 41).

Figura 41- *Print* de página do livro *Balinese Character*, de Bateson e Mead



Fonte: Bateson e Mead (1995).

O matemático e engenheiro francês Jean Rouch foi pioneiro na produção de filmes etnográficos, com mais de 120 produções realizadas ao longo de sua vida. Inspirado pelo cinema direto de Dziga Vertov (1896-1954), constrói uma estratégia de pesquisa baseada na relação entre o cineasta e as pessoas filmadas (sujeitos da *mise-en-scène*).

De modo mais preciso, Estrela da Costa (2016, *online*) explica como Rouch procedia:

Jean Rouch defendia que o etnólogo-cineasta seja por elas [as pessoas a quem filma] afetado, em uma experiência que denominou cine-transe. Os seus filmes deixam ver o compromisso com o contexto e com as condições do ambiente; a fluência cotidiana da fala, dos gestos e do comportamento, além da relação estabelecida, através do olhar e da escuta, entre os corpos que filmam e aqueles que são filmados. Tais balizas levam à proposição de uma linguagem cinematográfica na qual o roteiro prévio deixa de ser determinante, o que irá ecoar nos cineastas da chamada *nouvelle vague* francesa, dos anos 1960. Ao seu modo de filmar relacional e pouco roteirizado - refletido e aprimorado ao longo de sua vida, em função da crítica pós-montagem, da formação da equipe técnica, da atuação partilhada com as personagens e da composição dos argumentos e roteiros - soma-se um processo de produção de caráter marcadamente dialógico. Influenciado por Robert Flaherty (1884-1951), especialmente por *Nanook of the North* (1922), Rouch decide compartilhar as imagens filmadas com seus interlocutores, experimentando novas formas de colaboração. Em *Bataille sur le grand fleuve* (1951), por exemplo, assume o papel de um etnólogo-cineasta-narrador; os nativos filmados, por sua vez, opinam a respeito das filmagens já editadas e de seus resultados. Inspirado pelas possibilidades de ampliação desses diálogos, o autor desenvolve a proposta de uma antropologia compartilhada, amparada na transformação radical das relações entre antropólogo e nativos, filmadores e filmados, que as equipes formadas em conjunto com os africanos-interlocutores (tanto para a escolha dos temas quanto para a realização das imagens) evidenciam.

Jean Rouch, com seu cinema verdade, pretendia conferir à etnografia visual um novo *status* no campo da pesquisa antropológica, utilizando a mediação da câmera para buscar o inacessível sem ela (Figura 42).

Figura 42 - *Frame de Jaguar*, de Jean Rouch, 1967



Fonte: Atlanta Contemporary (2016).

Os arquivos audiovisuais como fonte de pesquisa passaram a ser empregados nas mais diversas áreas de pesquisa:

A evolução dos recursos tecnológicos permitiu uma melhoria no processo de observação. Os pesquisadores aprofundaram a coleta de dados de suas pesquisas por meio da videogravação. A filmagem passou a captar sons e imagens que reduzem muitos aspectos que podem interferir na fidedignidade da coleta dos dados observados (PINHEIRO, KAKEHASHI, ANGELO, 2005, *online*).

Belei et al. (2008, p. 182), ao realizarem uma revisão acerca do uso de arquivos audiovisuais na pesquisa qualitativa, enfatizam que:

Ao se examinar e interpretar os dados repetidas vezes o pesquisador descobre novas interrogantes, novos caminhos a serem trilhados. Não é só ver os fatos e gestos da prática filmada, mas sublinhar a imagem, analisar com o cenário, com o ambiente de pesquisa e com o referencial teórico.

No que diz respeito à memória da dança, Launay (2013) problematiza o fato de que, em geral, a história da dança se faz a partir de um processo de transmissão, mas, destaca a autora, é preciso considerar, ainda, que o esquecimento e seus processos, também integram a construção da história, fora de tradicionais marcos temporais lineares.

Um dos grandes problemas da história da dança foi a sua efemeridade e a dificuldade de manter registros, uma vez que, ao contrário das demais artes, não possuía um sistema de notação suficientemente representativo como a música ou descritivo como o teatro/dramaturgia, por exemplo.

Apenas com o surgimento do cinema e de modo mais contundente com o vídeo portátil, na década de 1970, é que passou a ser possível um maior grau de documentação dos espetáculos de dança. Não só aqueles dos grandes corpos de baile, mas, fundamentalmente, os das pequenas companhias, escolas e grupos independentes.

É esse horizonte que nos motiva a realizar a presente pesquisa. Os arquivos de Lú Spinelli podem trazer luz para alguns aspectos pouco claros da história da dança moderna em Sergipe, ajudar a corrigir alguns fatos, apresentar novos acontecimentos, recuperar esquecimentos não produtivos, como aqueles mencionados por Launay (2013), ampliando o processo de compreensão da importância dessa modalidade de dança para todo o estado.

Launay (2013, p. 89) enfatiza que:

A memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro, indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente.

Para além da memória que fixa imagens mentais, os arquivos/memórias audiovisuais podem manter conjuntos de informações cujos significados vão sendo atualizados ao longo do tempo, na medida em que novos dados vão se juntando ao escopo da história. Às narrativas da história

da dança, Launay (2013) acrescenta a importância da produção coreográfica, indicando que eles podem ajudar a melhor entender um determinado momento.

Os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli contém uma série de produções coreográficas com elementos que podem ajudar a entender as contribuições técnicas e os significados simbólicos utilizados pela bailarina, coreógrafa e professora ao longo de seus dez últimos anos de atividade na *Stadium Danças*.

Uma pesquisa nas principais plataformas de artigos e trabalhos científicos, bibliotecas, editoras, demonstra que pouquíssima produção foi sistematizada para contar a história da dança moderna em Sergipe. No Google Acadêmico, a pesquisa por "história da dança moderna em Sergipe" não apresenta resultados. Removidas as aspas, surgem 10.200 resultados versando sobre: História de Sergipe, Danças Folclóricas, utilização terapêutica da dança em Sergipe, Dança e Educação Física, Dança no currículo das escolas públicas, além de outros temas importantes, porém distantes tanto da história da dança quando da dança moderna em Sergipe. Os trabalhos de Naturesa (2017) constituem-se no que há de mais significativo disponível nas bases consultadas.

Assim, os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli revestem-se de uma importância muitas vezes subestimada, corroborando para a tese postulada por Launay (2013) de que como uma “arte viva” a dança terá uma história em constante processo de atualização, produzido a partir de diferentes formas de anamnese, de reinterpretações e da análise de conjuntos de citações.

Esse sucedâneo de proposições imbrica-se com a tese de Benjamin (2000) segundo a qual a modernidade precisaria de um novo tipo de escritura do passado, particularmente no que diz respeito à superação da história como resultado de narrativas orais. Os registros audiovisuais surgem, em tal contexto, como uma nova base de dados para a narrativa da história.

Num recente artigo, Ribas e Escorel (2020), discorrem sobre a organização dos arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido, composto em particular por documentos iconográficos, sonoros e audiovisuais, e o modo de catalogação utilizado.

As autoras assim definem arquivos pessoais:

É sempre importante lembrar que arquivos pessoais, “também considerados arquivos privados propriamente ditos” são “*papéis* e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade” (BELLOTTO, 2006, p. 265, 266 – grifo nosso) de determinada pessoa e que, acumulados durante anos, quando organizados a partir dos princípios arquivísticos, refletem as funções exercidas pelo titular da documentação (RIBAS e ESCOREL, 2020, p. 278).



Com base no exposto, consideramos os arquivos pessoais de Lú Spinelli como resultado de sua atuação na área da dança, mais precisamente da dança moderna, o que a levou a colecionar material audiovisual, sonoro e iconográfico sobre a sua trajetória como bailarina e professora, como dona de escola de danças, como empresária e ativista cultural.

Os arquivos audiovisuais foram eleitos, no escopo desta dissertação como meio privilegiado de análise, no âmbito de um Mestrado Interdisciplinar em Cinema.

Do mesmo modo que os arquivos pessoais de Gilda de Melo e Souza e Antônio Cândido foram doados pela família para que deles se fizesse uma curadoria e a posterior abertura para a consulta pública, a família de Lú Spinelli, representada por seus filhos Walter Spinelli Neto (Kiko Spinelli) e Amália Spinelli Timana, foram passados para a responsabilidade deste pesquisador que o organizaria e, posteriormente, o transferiria para uma instituição de guarda, provavelmente o Curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe, processo que só será iniciado após a conclusão desta pesquisa.

Não foi possível realizar, como no trabalho de Ribas e Escorel (2020), o mapeamento do local onde se encontravam os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, uma vez que eles foram retirados pela família, empacotados e posteriormente entregues, já, portanto, com uma outra forma de organização.

Mas, como eu já havia trabalhado com os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e participado ao lado dela do processo de digitalização do material videográfico que estava em VHS, Betamax e outros formatos, conhecia a estrutura básica dos DVDs e a lógica que motivou a sua gravação – a lógica baseada na cronologia dos acontecimentos.

A organização do material será detalhada no próximo capítulo.

Ribas e Escorel (2020) apontam que algumas decisões na classificação dos arquivos de Gilda de Mello e Souza tiveram como norte a valorização de seu perfil de mulher pesquisadora, intelectual, e o de Antônio Cândido, tanto sua trajetória intelectual quando a de educador/professor e a de militante.

No caso de Lú Spinelli, o que deu sustentação à catalogação e organização dos arquivos/memórias audiovisuais foi, justamente, o seu potencial em funcionar como uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe. Espera-se que, no futuro, outros pesquisadores possam construir novas rotas de leitura, baseadas em diferentes aspectos, a exemplo da luta pessoal pela formação de públicos e divulgação da cultura em todos os seus aspectos.

Os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, no que se refere à presente pesquisa, podem contribuir para fortalecer a narrativa que busca contar a história da dança moderna em Sergipe, uma vez que o seu conteúdo preserva uma série de informações que não estão contidas em nenhum outro tipo de documento disponível para consulta.

## **2.4 As cinebiografias e o uso de arquivos/memórias audiovisuais**

Considerando esse percurso dedicado à arte da dança, uma vida votada ao fazer artístico, gostaríamos de construir e consolidar essa pesquisa que tem por objeto os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, para que a história de Sergipe possa ser ainda mais discutida, estudada, lembrada.

Entre as questões ligadas aos arquivos/memórias audiovisuais aplicados e a possibilidade de contribuírem em narrativas históricas, convém mencionar o exemplo das cinebiografias realizadas pelo cinema nacional.

Estamos passando por um momento de busca das nossas origens, ancestralidades e identidades em face ao redesenho que o processo de globalização enfrenta em todo o mundo. Na construção dessa narrativa, esperamos que a nossa identidade artística e cultural entre em discussão, a partir de algumas das informações organizadas nos arquivos/memórias audiovisuais em estudo.

Passando em revista a vida e a obra de Lú Spinelli através da análise de seu vasto arquivo, somos levados à conclusão de que, ainda viva, tinha clareza de que seu trabalho para com a dança moderna em Sergipe compreendia algo valioso, a tal ponto de guardar, cuidadosamente, recortes de notícias de jornais, documentos, entrevistas a televisão, fotos, roteiros de espetáculos, encartes e programas de seus espetáculos, cartazes, vídeos, dentre outros, como se esse material fosse um arquivo de vida, fonte para a sua própria memória, mas também para a história da dança moderna na região.

Segundo Artières (1998), o arquivamento de vida é quando escolhemos o que pretendemos e o que não queremos deixar para registro. Ainda segundo ele, ao fazermos a seleção, fazemos também a triagem da censura e do reconhecimento: “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 2011, p. 11). Resistir contra o tempo, mas também contra o esquecimento, contra o apagamento:

na pesquisa em história da dança que aqui se faz, como um campo que parece constantemente desviado, como algo esquecido ou escondido. Parece haver um esquecimento da busca por um espaço para a dança na sociedade, e seu reconhecimento, para além dos ambientes de inserção dos próprios pesquisadores, que veem um seu protagonismo, dada sua inserção nas universidades (ROCHELLE, 2017, p.66).

É importante notar que tem havido um crescente interesse em biografias, tanto por parte da indústria editorial quanto por parte da indústria cinematográfica. Cruz (2010) pontua que o mercado de documentários biográficos e cinebiografias cresceu 55% entre 1990 e 2010, tendência que segue se mantendo na última década.

França (2021) fez um estudo acerca da cinebiografia brasileira no século XXI, registrando mais de uma centena de filmes categorizados, em quase sua totalidade utilizando arquivos/memórias audiovisuais seja como fonte de pesquisa, seja como imagem utilizada em suas produções.

O uso de arquivos/memórias audiovisuais tem se constituído em importante fonte para as cinebiografias ou documentários biográficos, que funcionam também como narrativas históricas, possibilitando uma ampliação acerca dos fatos e acontecimentos ocorridos em determinado período.

Embora não seja o objetivo deste estudo discutir o papel das cinebiografias na narrativa histórica, cabe destacar que os arquivos/memórias audiovisuais têm sido utilizados nesse gênero cinematográficos e se constituído também em narrativas histórias. Como é o caso de alguns exemplos aqui apresentados.

Para Carvalho (2011) o gênero biografia tem sido colocado em segundo plano pelas ciências sociais, fato cuja explicação ancora na reflexão de Dosse (2004):

Em razão da crise da consciência histórica (ou crise do horizonte de expectativas do Ocidente como um todo) a partir dos anos 1980 (SILVA, 1998), a ciência da história volta-se para um questionamento epistemológico de si mesma, em diálogo franco com a filosofia, e privilegia questões como a temporalidade e a historicidade. Na retomada da reflexão hermenêutica nas ciências humanas, há vontade de fazer “sentido” (sem teleologia), o resgate da historicidade (sem historicismo) e o gosto pelo agir (semativismo). O novo paradigma próprio das ciências humanas permite, assim, repensar um novo horizonte de expectativas (DOSSE, 2004, *apud* CARVALHO, 2011, p.3).

Perece-se, em tal discussão, uma retomada do gênero biográfico como possibilidade de reescrita da história.

O autor enfatiza, ainda, a relação cinema e história, tomando como exemplo biografias e cinebiografias de Sérgio Buarque de Holanda, portadoras de uma narrativa da história não encontrada em outras produções documentais (CARVALHO, 2011). Tal fato nos fez retomar a

relação que vislumbramos entre os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e a história da dança moderna em Sergipe.

No que tange propriamente à cinebiografia, Gaudêncio (2017), ao estudar a cinebiografia de Luiz Carlos Prestes (1898-1990), dirigida por Toni Ventura (1997) e roteirizada por Di Moretti, conta como a consulta a diversas fontes audiovisuais possibilitou não só uma discussão acerca das memórias do personagem em tela mas também uma revisão do conceito de resistência.

A cinebiografia *Vinícius* (dirigida por Miguel Farias Jr, 2005), que conta a história do poeta e compositor Vinícius de Moraes (1913-1980) (Figura 43), utiliza *shows* e entrevistas gravados para contar a história do poeta, trazendo em seu bojo, mais do que a sua biografia, a narrativa de uma época em que o país atravessou profundas mudanças políticas, econômicas e sociais.

*Vinícius* levou 300.000 espectadores ao cinema e conta um pouco do estilo brasileiro de viver, a vida política que o diplomata teve, a cultura brasileira e sua internacionalização, revelando episódio não narrados nos livros de história.

Figura 43 - Imagem do filme *Vinícius* utilizando imagens de arquivos/memórias audiovisuais



Fonte: *Vinícius* (Miguel Farias Jr, 2005).

Assim como a cinebiografia de Prestes dirigida por Toni Ventura, *Vinícius*, utiliza a cinebiografia como uma reconstrução histórica, saindo do vértice de uma escrita sobre si para o campo de uma escrita sobre o outro (GAUDÊNCIO, 2017).

Outra cinebiografia emblemática foi *João, o Maestro* (Mauro Lima, 2017), que reconta a história do pianista e maestro João Carlos Martins também fundamenta a sua pesquisa em imagens de suas apresentações (Figura 44). Para chegar a concepção final do filme o diretor

assistiu a uma série de concertos do pianista, entrevistas e depoimentos. O material audiovisual ajudou na caracterização dos atores e serviu como fonte de pesquisa. O filme mostra também diferentes aspectos da história da música no Brasil, suas dificuldades e os momentos em que conseguiu maior repercussão internacional.

Verifica-se, assim, mais uma vez, a relação entre cinema e história, evocando a própria discussão sobre o cinema documental e a problemática de ser considerado documento histórico, como reforça Gaudêncio (2017), questionando os limites da ficção e da não ficção.

De toda forma, pensamos que, com o uso dos arquivos/memórias audiovisuais surge uma narrativa da história, apoiada em documentos não ficcionais que poderiam funcionar como fontes para a escrita da história. Sem tais arquivos/memórias não teria sido possível, por exemplo, recuperar vários elementos significativos para compor tanto a biografia quanto a história de João Carlos Martins.

Figura 44 - Imagem retirada do livro João Carlos Martins



Fonte: Revista *Veja*.

Essa não foi a primeira cinebiografia de Mauro Lima – *Meu nome não é Jhonny* (2008) e *Tim Maia* (2014) já havia buscado recursos das pesquisas em arquivos/memórias audiovisuais.

Para filmar Tim Maia (Figura 45), baseou-se no livro escrito por Nelson Mota (*Vale Tudo - O Som e a Fúria de Tim Maia*) que também resultou de uma série de pesquisas em arquivos/memórias audiovisuais. O filme, ao detalhar a vida de Tim Maia (1942-1998), permite melhor conhecer a história da música brasileira e a influência da cultura norte americana sobre ela.

Figura 45 - Fotograma do filme *Tim Maia*

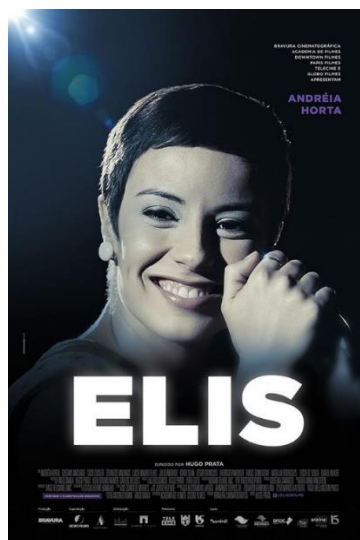


Fonte: *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014).

É possível verificar a utilização de diferentes tipos de fontes para a criação do filme, desde o livro de Nelson Mota até imagens de *shows* e fotografias de revistas e jornais. O que se apresenta é também uma narrativa acerca da vida do jovem de uma determinada condição social e uma narrativa da música brasileira.

Levando-se em conta o momento político em que viveu a cantora Elis Regina (1945-1982), assim como Tim Maia, a cinebiografia *Elis* (dirigida por Hugo Prata, 2016), retoma declarações da cantora Elis Regina e material audiovisual disponível, tornando o filme (Figura 46) também uma narrativa histórica. Não se trata de uma perspectiva memorialista, que reúne lembranças e pretende criar um contexto de homenagens, mas, ao contrário, a construção de uma narrativa da história em que a vida da cantora transcorreu.

Figura 46- Cartaz do filme *Elis*



Fonte: *Elis* (Hugo Prata, 2016).

Além de contar a história/a biografia dos personagens, as cinebiografias recuperam os contextos históricos que cercaram a trajetória de cada um deles. Um exemplo bem típico dessa questão se dá com a vida de Sérgio Buarque de Holanda, escritor, sociólogo, historiador, crítico literário e jornalista, cuja biografia nunca foi devidamente escrita, embora um conjunto de trabalhos ajudem a formatá-la (CARVALHO, 2011).

Uma tentativa de narrar sua trajetória, aparece em *Raízes do Brasil: uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 2004, cujo roteiro, escrito em parceria entre o diretor e Ana de Holanda, baseia-se na obra apontamentos para uma cronologia de Sérgio, organizados por sua esposa, Maria Amélia Buarque de Holanda a partir de seus arquivos pessoais, seus apontamentos, que possibilitaram uma narrativa que possibilita a reconstrução de sua trajetória intelectual pelo âmbito de um autor-arquivista.

Com isso, é mostrado “um tipo de memória”, a do autor, como mais uma possibilidade narrativa. Para Carvalho (2011), que cita Rüsen (2007):

Este sentido, de tornar viva – presente – a memória sobre um dos grandes “intérpretes do Brasil” reside a importância do documentário, como elemento constituinte de uma “consciência histórica”, ao produzir uma narrativa que atribui sentido à experiência histórica” (RÜSEN, 2007, *apud* CARVALHO, 2011, p.41).

A cinebiografia a respeito da vida de Sérgio Buarque de Holanda insere-se no conjunto de narrativas acerca de sua obra e seu contexto histórico.

Do mesmo modo, espera-se que esta pesquisa permita a recuperação não só da vida de Lú Spinelli, mas, principalmente, do contexto em que a dança moderna chega a Sergipe e passa a revolucionar todo o modo de “fazer” e ensinar dança.

Se neste capítulo vimos uma Lú Spinelli diversificada, empreendedora, inovadora na arte da dança e em contato com grandes nomes da dança naquele momento histórico, poderíamos lê-la em outra chave de leitura, fornecida por Ribeiro (1998), que ele intitula de “coleção de si”. Trata-se de uma forma de arquivo que guardamos a melhor recordação de nós mesmos, enquanto desejo de perpetuação. Os arquivos pessoais materializados em documentos de toda ordem denotariam esse desejo *a posteriori* de reconhecimento, posto que, em vida, sua identidade era digna de nota, ou seja, sua melhor imagem. Mas, é preciso registrar, esta imagem de si não foi gerada apenas pelo seu querer pessoal: a sociedade da qual ela fez parte reconheceu nela um valor memorial.

O próximo capítulo trata, portanto, da análise propriamente dita dos arquivos/memórias audiovisuais e sua contribuição para uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe.



### **CAPÍTULO III - OS ARQUIVOS/MEMÓRIAS AUDIOVISUAIS DE LÚ SPINELLI E AS POSSÍVEIS NARRATIVAS PARA UMA HISTÓRIA DA DANÇA MODERNA EM SERGIPE**

O objetivo deste capítulo é, a partir da organização dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, analisar algumas coreografias de seus últimos dez anos, a fim de entendermos e interpretarmos os motivos que a motivaram em seus processos de criação e como eles contribuem para a narrativa que visa contar a história da dança moderna em Sergipe.

Os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli se constituirão no *corpus* da presente pesquisa. A discussão artística, filosófica, patrimonial ou não patrimonial que vamos fazer dele, está em nossos interesses e em nossas referências. Por isso, consideramos que para aprendermos com os pensamentos dos processos, precisamos estar abertos para outros tipos de leitura, destacando-se, entre eles, a própria narrativa com fins didáticos, capaz de diminuir a lacuna existente na área de história da dança moderna em Sergipe.

O capítulo estrutura-se em dois momentos principais: uma apresentação da estrutura de organização e decupagem dos arquivos e a sua análise propriamente dita.

#### **3.1 Organização dos arquivos/memórias audiovisuais e estruturação do processo de análise**

Os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, que constituem o *corpus* desta pesquisa, foram buscados junto à família de Lú Spinelli, mais especificamente com seus filhos, que não só autorizaram o manuseio como o colocaram sob a responsabilidade deste pesquisador para uma futura doação à entidade pública, provavelmente, ao Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe.

Os arquivos foram recebidos em caixas e envelopes, segundo informações da família, do mesmo modo que Lú Spinelli os havia deixado (Figura 47).

Figura 47 – Foto que integra os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

O conjunto de DVDs, fitas de vídeo, fotos, textos, documentos e recortes de jornal passou por um primeiro processo de triagem, separando o que seria eminentemente audiovisual de documentos e fontes escritas, procurando não interferir na organicidade peculiar que a artista/arquivista os havia conferido.

Procurou-se orientação em alguns dos preceitos apresentados por Ribas e Escorel (2006), quando do trabalho com os arquivos de Antônio Cândido, a saber:

- Manter o foco em que são inicialmente arquivos pessoais, privados portanto, que serão organizados para assumir uma característica pública;
- Os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli são resultado de sua vida pessoal, artística, como professora e como ativista da cultura;
- Os arquivos/memórias audiovisuais foram uma preocupação constante de Lú Spinelli, uma vez que ela providenciou a digitalização de material videográfico, principalmente em VHS, permitindo a gravação de DVDs, formato, até então mais acessível ao público em geral;
- Existia, por parte da artista uma preocupação em reunir elementos para contar a história da Dança Moderna em Sergipe, fato que poderia ter acontecido não fosse a sua morte precoce, em 2015, aos 64 anos:

- A organização dos arquivos/memórias audiovisuais deu-se de modo a, num segundo momento, posterior à finalização da dissertação, permitir a publicação em páginas da internet, para que outros pesquisadores e interessados possam deles extrair suas próprias narrativas.

Cabe destacar, mais uma vez, que não se pretende, nesta pesquisa, contar a história da dança moderna em Sergipe, mas, antes, mostrar alguns fios que poderão ajudar narrativas futuras de tal história.

Para melhor esclarecer como se deu a organização do arquivo pessoal de Lú Spinelli, iniciamos com a separação por cinco pastas digitais temáticas:

- 1- Documentos pessoais;
- 2- Escola *Studium Danças*;
- 3- Grupo *Studium Danças*;
- 4- Lú, agente cultural;
- 5- Lú, produtora. Ressaltando que dentro dessas pastas, existem as subpastas que seguem uma linha organizacional, cronológica dos acontecimentos e registros.

Embora esta etapa ainda esteja em construção, pois foram selecionadas três coreografias para serem decupadas e analisados mais a fundo, apresentamos no tópico 3.4, capítulo 3, um possível desdobramento futuro para a catalogação e divulgação dos arquivos/memórias audiovisuais.

Assim, considerando-se a experiência do autor desta pesquisa com o universo da dança, e o fato de que trabalhou com Lú Spinelli durante os dez anos em que se recortou a amostra da pesquisa, e, ainda, pensando nos três aspectos da abordagem triangular de Barbosa (2012), história, contexto, apreciação e produção, optou-se por centrar a análise nas coreografias que compunham os *Festivais de Dança Contemporânea* – lembrando que o rótulo Dança Contemporânea surge aqui nos termos propostos por Navas (1992, 1996), como já foi anteriormente mencionado, na forma de um eufemismo para melhor aceitação de cursos e festivais por parte do público, em face ao desgaste do conceito de “moderno” que terminada por conferir um ar ultrapassado à “Dança moderna”.

O primeiro aspecto, a história, parte da história de vida de Lú Spinelli (Figura 48) para chegar até o modo como delineia, inventa e estrutura as suas coreografias.

Figura 48 – Lú Spinelli no palco



Fonte: Dinho. Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

Para fins de uma análise exemplar, foram selecionadas três coreografias, de um total de dez: *Dê Uma Chance à Paz* (2007), *Ode à Dança Moderna* (2008) e *Subversão Tropical* (2009).

Reiteramos que a seleção das três coreografias levou em conta os seguintes critérios: Os temas eram mais próximos de questões pertinentes diretamente à Dança moderna; Havia possibilidade de decupagem detalhada de cada um deles a partir da contextualização, apreciação e produção, como proposto por Ana Mae Barbosa (2012) em sua abordagem triangular, através da participação deste autor em todo processo de montagem e execução; Haviam sido escritas e concebidas por Lú Spinelli; Representavam um contexto narrativo que poderia servir como um exemplo de narrativa da história da Dança moderna em Sergipe, derivada dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

A decupagem do material obedeceu à metodologia de Caldera-Serrano (2014, p. 149): “Tras la revisión de diferentes autores, las etapas o elementos que se realizan en la descripción documental dela material audiovisual - de manear general - son. ela de visionado, resume e indización”, numa sequência que pretende – assistir, resumir e indiciar.

Todas as coreografias que compõem o *corpus* da pesquisa foram assistidas sucessivas vezes, elaborado um breve resumo e indicadas as características que obedeciam às categorias analíticas propostas (processo de indicialização).

Em alguns casos, coreografias resultaram em indicializações próximas, optando-se por selecionar aquelas que ofereceriam maior contribuição para uma narrativa da Dança moderna em Sergipe. Trata-se, então, de uma escolha intencional, observando-se a metodologia proposta por Caldera-Serrano (2014, p. 149)<sup>21</sup>:

Antes de entrar na análise de qualquer peça audiovisual, o documento deve ser visualizado na íntegra. Não é necessário parar apenas na faixa de imagem mas será igualmente necessário atentar à trilha sonora. Para apoiar esta função, é recomendado que o documentarista tenha peças de registro, planos de filmagem, resumos de encenação, planos de montagem, etc. (Tradução nossa).

O autor, também, destaca que: “Este trabalho é um tanto complicado e delicado; leva muito tempo de trabalho, e será pelo menos cinco vezes o tempo que leva para uma visualização contínua do documento” (CALDERA-SERRANO, 2014, p. 150)<sup>22</sup>, o que nos fez optar por transcrever aqui apenas as três coreografias selecionadas para análise, uma vez que o arquivo é composto por cerca de 120 horas de imagens em movimento e 3 mil fotografias. Um estudo mais completo do arquivo, espera-se, será realizado após a finalização da dissertação, com vistas à construção de um banco de dados público para pesquisadores, educadores e interessados em Dança, de modo particular, a moderna.

### **3.1.1 Uma primeira organização dos arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli**

Cabe destacar, mais uma vez, que a catalogação completa dos arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli não é objetivo desta dissertação, mas, para fins de realização da análise aqui proposta foi feita uma primeira catalogação, composta das seguintes listagens:

---

<sup>21</sup> No original: “Antes de entrar en el análisis de cualquier pieza audiovisual, el documento tiene que visualizarse en su totalidad. No hay que detenerse solamente en la banda imagen sino que será igualmente necesario atender a la banda sonora. Como apoyo a esta función, es recomendable que el documentalista cuente con partes de grabación, planes de rodaje, resúmenes de puesta en escena, planes de montaje, etc” (CALDERA-SERRANO, 2014, P.149).

<sup>22</sup> No original: “Este labor es un tanto complicada y delicada; supone mucho tiempo de trabajo, lo cual será al menos cinco veces el tiempo que se necesita para un visionado continuo del documento” (CALDERA-SERRANO, 2014, P. 52).

- a) Lista de DVD's utilizados em sala de aula (Tabela 1), que permitem reconhecer as principais influências de Lu Spinelli e os estilos que coreográficos que eram mostrados para seus alunos e compunham as suas coreografias;
- b) Lista de DVD's contendo entrevistas de Lú Spinelli à emissoras de televisão (Tabela 2), que permitem recuperar algumas das ideias de Lú, suas propostas de trabalhos, modo de ação e opiniões acerca da Cultura e da Dança. Permitem, ainda, conhecer mais a história da Dança moderna em Sergipe;
- c) Lista de DVD's contendo fotos de Festivais e eventos (Tabela 3);
- d) Lista de de DVD's contendo imagens dos *Festivais de Dança Contemporânea da Studium Danças*.

Tabela 1 - Lista de DVD's utilizados em aulas

<b>CÓDIGO</b>	<b>TÍTULO/CONTEÚDO</b>	<b>DURAÇÃO</b>
DVD AULA 1	A TRIBUTE TO ALVIN AILEY	103minutos
DVD AULA 2	ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATRE BEYOND THE STEPS	86minutos
DVD AULA 3	ALVIN AILEYAN EVEN WITCH THE A. DANCE THEATER	108minutos
DVD AULA 4	PAULO TAYLOR- DANCEMAKER	98minutos
DVD AULA 5	PAULO TAYLOR- DANCE IN PARIS	66minutos
DVD AULA 6	JOSÉ LIMON- THE MODERN DANCE CLASSICS	65minutos
DVD AULA 7	N.Y CITY BALLET- THE COMPLETE WORKOUT 1 E 2	210minutos
DVD AULA 8	MODERN DANCE COMPANY-ROSAS ACHTERLAND	69minutos
DVD AULA 9	HAN VAN MANEN- PRIVATICE A	90minutos
DVD AULA 10	BODY MOTION-MODERN DENCE WORKOUT 2 DIS.	180minutos
DVD AULA 11	THE ERICK HOWKINS MODERN DANCE TECHNIQUE	102minutos
DVD AULA 12	FLOORWORK-CALIAN KURKA E CHRIS HALE	60minutos
DVD AULA 13	THE AMERICAN DANCE FESTIVAL'S DANCE IN THE LIGHT	57minutos
DVD AULA 14	THE DANCE TECHINIQUE OF LESTER HORTON INTERMEDIATE CLASS	90minutos
DVD AULA 15	HORTON ADVANCED *	90minutos
DVD AULA 16	EDUARDO CABÚS- EM FRANCISCO ALVEZ O REI DA VOZ	90minutos
DVD AULA 17	28 FESTIVAL NACIONAL E INTER. DE DANÇA, CBDD	120minutos
<b>TOTAL</b>		1.684minutos

Fonte: Elaboração própria.

\*Cópia do DVD AULA.

Tabela 2 - Lista de DVD's contendo entrevistas de Lú Spinelli

<b>CÓDIGO</b>	<b>DATA</b>	<b>TÍTULO/CONTEÚDO</b>	<b>DURAÇÃO</b>
DVD 1	1998	PROGRAMA JOAO DE BARROS	10min30s
DVD 2	2007	REVISTA DA CIDADE	Não abre*
DVD 3	2007b	PROGRAMA PONTO A PONTO- J. de Barros	12min07s 13min58s 10min30s
DVD 4	2007c	TB CLICK	12min26s
DVD 5	2008	PROGRAMA THAÍS BEZERRA	11min3s
DVD 6	2008b	PROGRAMA THAÍS BEZERRA	37min17s
DVD 7	2009	SIMONE GUSMÃO	20min
DVD 8	2010	BATALHA NA TV	09min59s
DVD 9	2011	THAIS BEZERRA	10min24s
DVD 10	2012	PRGRAMA SINGULAR	25min39s
DVD 11	?	PROGRAMA TEMPORADA	27min09s
DVD 12	2006	INTIMIDADE LÚ	18min15s
DVD 13	2006b	BATALHA NA TV	Sem áudio 18min51s
DVD 14	2006b	KIKA	Não abre*
DVD 15	2010	VOCE EM DIA	10min19s
DVD 16	2011	VOCE EM DIA	6min
DVD 17	2011b	VOCE EM DIA	07min29s
<b>TOTAL</b>			<b>260min87s</b>

Fonte: Elaboração própria.

\*Em processo de tratamento para verificar se é possível recuperar o conteúdo.

Tabela 3 - Lista de DVD's contendo fotos de Festivais e eventos

<b>CÓDIGO</b>	<b>DATA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>CONTEÚDO</b>
DVD FOTO 1	2004	FOTOS FESTIVAL- BONFIM FOTOGRAFIA	2 CDs = 691 arquivos
DVD FOTO 2	2008	IMAGENS CENÁRIO- 2DVD's	2 DVDs = 529 arquivos
DVD FOTO 3	2008	ARQUIVO MIAMI	1 CD = 215 arquivos
DVD FOTO 4	2008	FOTOS FESTIVAL	1 DVD Pasta1: 73 arquivos; Pasta 2:45 arquivos
DVD FOTO 5	2009	FOTOS FESTIVAL	1 DVDs = 408 arquivos
DVD FOTO 6	2009	FOTOS FESTIVAL	CD. Não abre*
DVD FOTO 7	2011	DIVERSOS- FESTIVAL 2011- BALACCE	1 DVD = 208 arquivos
DVD FOTO 8	2012	FESTIVAL ENTREATOS 2012	1 CD = 90 arquivos
DVD FOTO 9	2012	FOTOS FESTIVAL	1 CD = 42 arquivos
DVD FOTO 10	SEM DATA	FEIRA DOS XOCÓS- IMAGENS ANTIGAS	1 CD 18 arquivos
DVD FOTO 11	SEM DATA	FOTOS DE CARLOS VERAS	1 CD. Não abre*
DVD FOTO 12	SEM DATA	FOTOS 42º. FESTIVAL ADULTO E INFANTIL - Imagens das projeções para o espetáculo	1 CD. 40 arquivos
<b>TOTAL</b>			<b>2.359 arquivos</b>

Fonte: Elaboração própria.

\*Em processo de tratamento para verificar se é possível recuperar o conteúdo.

Tabela 4 - Lista de DVD's contendo imagens dos *Festivais da Studium Danças*

<b>ADULTO</b>	<b>TEMPO TOTAL DO DVD</b>	<b>INFANTIL</b>	<b>TEMPO TOTAL DO DVD</b>
<b>2005- XXXIV</b> ( <i>Arribação, Elementos, Um-Dança, Ser-Tão</i> ).	1h53min27s (173min27s)	<b>2005- XXXIV</b>	1h30min (150min)
<b>2006- XXXV</b> ( <i>Miragem, T-dança, Brasil, Luar</i> ).	1h59min05s (179min05s)	<b>2006- XXXV</b>	1h45min20s (165min20s)
<b>2007- XXXVI</b> ( <i>Dê uma chance a paz, Mestiça, Re-criando, Formação</i> )	02h07min08s (127min08s)	<b>2007 MEU AMIGO O LIVRO</b> ( <i>Saindo do Livro, Procurando Emília, Terpsícore-Musa da Dança, Encerramento</i> )	02h02min15s (122min15s)
<b>2008- XXXVII</b> ( <i>Granada, Nova bossa nova, Estudos em preto e branco, Quase encontro, Ode a dança moderna</i> ).	02h06min05s (126min05s)	<b>2008 ONDE TUDO SE TRANSFORMA</b> ( <i>Cenas de Camarim, Os Amigos de Pinóccchio, Pinóccchio e As Marionetes, Os Três Mosqueteiros, Encerramento</i> ).	03h20min50s (200min50s)
<b>2009- XXXVIII</b> ( <i>Elementos, Fraseado, Subversão Tropical, Afrik</i> ).	03h19min (199min)	<b>2009 O VERBO É ...DANÇAR</b> ( <i>Isadora</i> )	4h23min30s (263min30s)
<b>2010- XXXIX-</b> ( <i>No metrô, Poetas em Nova York, Arerê, Criação</i> ).	2h18min09s (138min09s)	<b>2010 EMBARQUE NA DANÇA</b> ( <i>Encontros e Despedidas, Carregadores, No Metrô, Arerê, Africana</i> ).	1h53min09s (173min09s)
<b>2011- XL</b> ( <i>27, Estação central, Trânsito, Tribal, violão e vaso de barro, Diálogo familiar*, Estudo em P&amp;B, Mirage</i> ).	03h19min09s (199min09s)	<b>2011 DANÇANDO NO TEMPO</b> ( <i>Os Saltimbancos, Sítio Do Pica-Pau Amarelo, A Boneca, O Pirata e a Estrela Azul, La Vem o Circo, A cor da Lua, A Magia Do Caminho, Tribal</i> ).	2h42min4s (142min04s)
<b>2012- XLI</b> ( <i>Refúgio, Mãe africa, Mestiço, Só tinha de ser, Cortejo, Signos, Pulsação</i> ).	02h29min05s (149min05s)	<b>2012 BRINCANDO DE DANÇAR</b> ( <i>Dança do Baralho Mágico, A turma da Mônica, Mãe África, Dança dos Anjinhos Brincalhões</i> ).	02h02min15s (122min15s)
<b>2013- XLII</b> ( <i>Tributo à Dave Brubeck, Café Pequeno- Manguzeais e Revoada, Wonderful World, Quatro Elementos, Gráficos</i> ).	02h06min05s (126min05s)	<b>2013 MONSTER FEST</b> ( <i>Amigas, Robôs, Dança dos Vampiros</i> ).	1h57min15s (177min15s)
<b>2014- XLIII</b> ( <i>Reviver, Lembranças, Botáfogo, Maracatu Atômico, Aláfia, Caos, Revoada e Manguzeais</i> ).	2h52min20s (172min20s)	Obs: No último ano os festivais aconteceram conjuntamente por dois dias seguidos.	
<b>TOTAL:</b>	<b>1592min6215s</b>	<b>TOTAL:</b>	<b>1515min94s</b>
<b>TOTAL - Adulto + Infantil</b>			<b>3.108min56s</b>

Fonte: Elaboração própria.

Obs: As coreografias listadas acima, foram elaboradas por Lú Spinelli.



A primeira catalogação mostra, então, quatro conjuntos de dados que deverão, posteriormente, ser reclassificados e ordenados de modo a integrar um banco de dados, que permita aos interessados – pesquisadores e bailarinos – a consulta com maior grau de confiabilidade.

Um dos bancos de dados que pode servir como referência é o do *Museu da Dança* – MUD (<http://museudadanca.com.br/>), que mantém vasto material acerca da Dança e bancos de dados de bailarinos e coreógrafos.

Outro banco de dados em processo de construção é o da Funarte (<https://www.funarte.gov.br/danca/cadastro-de-danca/>), que pretende reunir informações sobre bailarinos, grupos, coletivos, espaços, eventos, instituições de ensino, organizações de classes e, inclusive, prevê a criação de um banco de dados relacional na forma de acervos consultáveis.

A direção do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* também trabalha na preparação de um banco de dados que possa, inclusive, servir como parte do processo de seleção de bailarinos.

No âmbito internacional, vale a pena mencionar o DDP – Dance Data Project (<https://www.dancedatapproject.com/>), que pesquisa, também, o mercado da dança, empregos, bilheteria, espaços, lucros e investimentos.

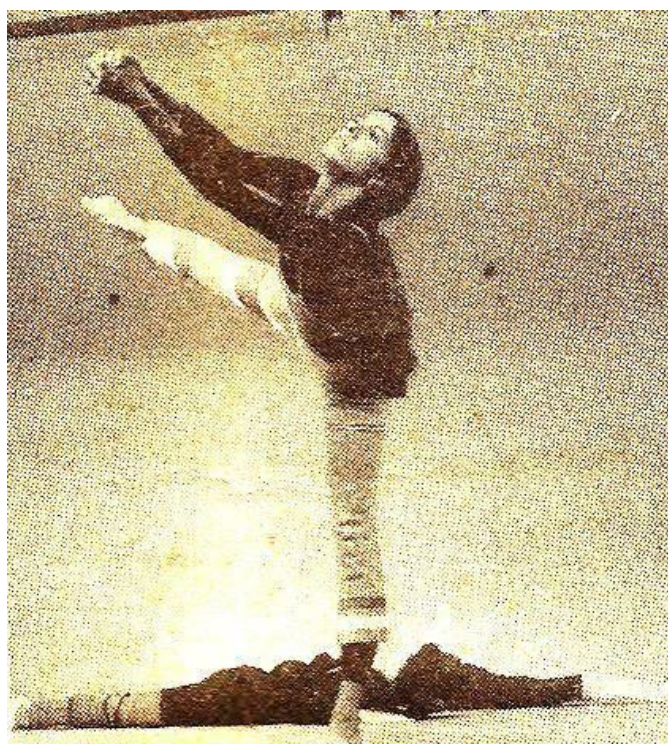
A proposta após a defesa desta pesquisa é a de buscar fontes de recursos para que seja possível a contratação de equipes de profissionais especializados para a montagem do banco de dados que comportará os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli.

### **3.2 Algumas contribuições para a narrativa sobre a história da Dança moderna em Sergipe**

A nossa maior preocupação com essa análise não é simplesmente mostrá-la e contextualizá-la em um pensamento fechado. Ela parte de algumas coreografias escolhidas, conforme se verá à frente, e da experiência pessoal no processo artístico com Lú Spinelli (criador x obra).

A escolha dessas coreografias se justifica em razão de serem complexas tecnicamente e recheadas de linguagens artísticas, que potencializam um debate da interdisciplinaridade nas artes e contribuíram para a narrativa acerca da história da Dança moderna em Sergipe. Objetivamos, então, muito mais do que um mero relato de experiência, promover uma reflexão a partir do processo criativo de Lú Spinelli (Figura 49).

Figura 49 – Lú em pleno processo criativo



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

As análises serão divididas em: Processo coreográfico e Decupagem, momento em que serão utilizados recursos da metodologia triangular, como proposta por Ana Mae Barbosa (2012), e a análise de arquivos audiovisuais de Caldera-Serrano (2014).

A primeira coreografia a ser analisada é *Dê Uma Chance à Paz*, montada para o Festival de Dança Contemporânea de 2007.

### **3.2.1 Processo coreográfico - *Dê Uma Chance à Paz* - 2007**

As turmas do *Studium Danças*, pedagogicamente, eram divididas em três categorias: iniciante, intermediária e avançada. Em seus processos, Lú Spinelli sempre buscou mesclar essas três categorias de turmas em suas coreografias. Se observarmos os vídeos e as fotos, podemos constatar essa estrutura coreográfica se repetir por vários anos.

Em meados de julho de 2007, foi apresentado o tema da coreografia. Lú Spinelli buscava temas artísticos que estivessem em edições comemorativas, e iniciava o processo de pesquisa e laboratório. Em 2007, talvez por influência das suas viagens à Miami e à Nova Iorque e das comemorações do aniversário de 40 anos dos *The Beatles*, decidiu homenageá-los. À época, aconteceram várias outras homenagens: já em 2006, *O Cirque Du Soleil* (Figura 50) estreou o espetáculo *LOVE*, em homenagem à banda inglesa. Em 2007, tivemos o lançamento do filme

musical *Across The Universe*, dirigido por Julie Taymor. Na sequência, a música *Across The Universe* do álbum *Let it Be*, de 1969, foi lançada no espaço pela NASA. Assim, foi nesse universo cultural que Lú Spinelli buscou nos imergir nesse contexto e a partir desse conhecimento, convidou-nos a expressá-lo através do corpo.

A potência comunicativa dos movimentos para a construção dessa coreografia foi impulsionada por exercícios teatrais, a utilização de várias linguagens técnicas de Dança moderna. Nela, podemos identificar contrações da técnica de Graham; balanços e pêndulos de José Límon; exercícios de dinâmicas no espaço trazidos pela teoria de Laban, e a expressividade do corpo fortalecido pela técnica de Lester Horton. Sobre a escolha do tema da coreografia *Dê uma chance à paz*, talvez Lú Spinelli tenha utilizado de maneira primorosa a Dança como meio de aprendizagem. O processo coreográfico foi uma celebração aos movimentos artísticos e políticos que tinham como missão promover a cultura da paz e da não violência. Saíamos das salas de ensaios com essa mensagem impregnadas em nossos corpos.

A esse respeito, Barbosa (2012) pronuncia-se acerca da importância da arte para uma educação integral, que faz com que os alunos mobilizem habilidades de interpretação, criatividade, imaginação, além de aspectos afetivos e emocionais. Tudo isso em compasso com o desenvolvimento das capacidades motoras e da própria inteligência. Enuncia, assim, a base de sua abordagem triangular: contexto, apreciação e produção, metodologia muito similar ao que Lú Spinelli teria desenvolvido em sua vida como professora, bailarina e militante cultural.

Figura 50 - *Frame* do vídeo de apresentação do espetáculo *LOVE* do *Cirque du Soleil*



Fonte: *Trailer* do espetáculo LOVE (2006)

### 3.2.1.1 Decupagem - Dê Uma Chance à Paz

A coreografia inicia-se com a música *Because*, canção icônica de John Lennon, creditada como em dupla com Paul McCartney, lançada em 1969 no álbum *Abbey Road*, acompanhada de uma projeção no fundo do palco com vídeos da banda *The Beatles*. A primeira sequência de movimentos fica à cargo de um bloco composto por um quinteto. Na sequência, entra um outro quinteto executando a mesma variação do primeiro; entra um terceiro e realiza, também, a mesma sequência coreográfica. Essa ordem de entrada e dos movimentos são denominadas de cânones no processo coreográfico.

Após os cânones de abertura, dois grupos de cinco pessoas dividem o palco, posicionando-se ao fundo ocupando o lado esquerdo e o lado direito. Troca de música, agora ouvimos *Eleonor Rigby*, o grupo do lado esquerdo executa uma sequência enérgica em oito tempos; em seguida, o lado direito repete a mesma variação. Logo após, juntam-se os dois grupos e executam uma variação composta de saltos, exploração de níveis, alto, baixo, e dinâmica de queda e, depois, recuperação. Essa é uma das características da técnica da Dança moderna bastante utilizada por Lú Spinelli.

Na sequência, entram as meninas da turma intermediária, (Figura 51, imagem 1/2007). Em uma variação rápida, forte, marcante, com um olhar atento, podemos verificar a qualidade da preparação física dessa turma para a execução precisa dos movimentos. Na finalização das cinco alunas da turma intermediária, acontece a troca de música, e ouvimos *Help!* Acompanhada por um grupo maior de participantes que fazem poses “rebeldes”, distribuem-se pelo palco, dando a impressão de que estão em um grande baile da década de 1970. Na sequência, saem todas as meninas do palco, restando somente os três rapazes que ao som da música *Witch a Little Help From My Friends*, realizam uma variação com queda, recuperação e velocidade. Nesse momento, acontece mais uma vez a troca da música, ao som de *Tomorrow Never Knows*. Entram três meninas, formando pares com os rapazes, totalizando um sexteto. (Figura 51, imagens 2/2007 e 3/2007).

Figura 51- Decupagem da coreografia - *Dê uma chance à paz* – 2007



imagem 1/2007



imagem 2/2007



imagem 3/2007

Considerando que essa foi a primeira experiência que o autor desta pesquisa participou do processo de montagem coreográfica com Lú Spinelli, houve uma identificação total com a sua linha de pesquisa e a sua forma de trabalho. Esse procedimento abriu novas perspectivas para pensar a pesquisa em corpo e em Dança.

No ano de 2007, a escola *Stodium Danças* estava passando por um momento de mudanças; novos alunos e professores surgiram nesse período. Boa parte dos discentes que fizeram parte desse ciclo permaneceu na escola até meados de 2011. A partir desta data, após esse contato com o trabalho de Lú Spinelli, alguns alunos se tornaram bailarinos, pesquisadores, professores, ou simplesmente, um ser humano tocado pela partilha da arte através da Dança. Citarei três nomes que fazem parte desse período, são eles: 1-William De Moraes, que em 2013, após ser aprovado na Escola Estadual de Dança Maria Olenewna, partiu para o Rio de Janeiro onde trabalha no Centro de Artes Nós da Dança; 2- Carolina Naturesa, professora de arte na rede estadual de educação de Sergipe, graduada e pós-graduada (Mestrado na UFBA) em Dança; 3- Fábio Sabath, professor de Dança, artista e graduado em Dança.

Essa coreografia instigou novos olhares para o trabalho da Dança moderna, despertou a curiosidade em alguns outros alunos e certamente ela instigou algumas pessoas da plateia a procurarem a *Stodium Danças* para fazer aula de Dança moderna no ano seguinte. Portanto, agindo como uma obra artística, essa coreografia sensibilizou, tocou e trouxe algumas provocações e sentimentos para as pessoas que a prestigiaram, seja no processo de montagem, seja no da apresentação, ou simplesmente como plateia.

### **3.2.1.2 Possíveis fios Narrativos - Dê Uma Chance à Paz**

A coreografia: *Dê uma chance à paz*, 2007, permite identificar alguns fios narrativos acerca da história da Dança moderna em Sergipe:

- O ensino de Dança moderna em Sergipe manteve a perspectiva de que é preciso integrar as gerações no processo de ensino aprendizagem, o que pode ser observado por meio dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, que mostram a mescla dos níveis iniciante, intermediário e avançado na estruturação de seus Festivais. Esse aspecto pode merecer um desdobramento no sentido de fornecer uma base didática para o ensino de Dança.
- A decupagem mostra que os elementos da escola de Martha Graham foram seguidos por Lú Spinelli, conferindo à Dança moderna em Sergipe preceitos de técnica alavancados em temas da modernidade, a exemplo da paz, da psicanálise, da modernidade industrial, numa perspectiva tardo-romantista como classifica Gonçalves (2014).

- Em *Dê uma chance à Paz*, Lú Spinelli também utiliza processos que se assemelham ao que Walter Benjamin (2000) pressupunha: com a modernidade vem a necessidade de uma constante reescrita do passado e Lú o faz reescrevendo, ao seu modo, a própria participação dos *The Beatles* no cenário cultural, acentuando a sua vertente em defesa dos movimentos pacifistas;
- Outra característica da escola de Martha Graham e a preocupação com relação entre arte e ciência, fundamentando o processo criativo em pesquisa e laboratório;
- No que diz respeito à abordagem triangular, o fazer artístico, a coreografia embasou-se nos exercícios de Graham, nos balanços e pêndulos de José Limón, nas dinâmicas de Laban, e na expressividade de Lester Horton, numa mescla entre os estilos europeu e americano.
- A modernidade pensada por Baumann (2001) se faz representar nas coreografias de Lú na medida em que ela se mune de uma série de referências e as liquidifica, para compor um texto novo, uma estética nova, como faz com inspirações de produções ligadas às comemorações dos *The Beatles*.

### **3.2.2 Processo coreográfico - *Ode à Dança Moderna* - 2008**

A segunda coreografia analisada foi *Ode à Dança Moderna*, que integrou o 37º. Festival de Dança Contemporânea, 2008, e fundamentava-se no pensamento de Martha Graham. Para esta coreógrafa, “[..] o movimento não é um produto da invenção, mas da descoberta e, singularmente, das possibilidades de exprimir a emoção” (GRAHAM *apud* FREEDMAN, 1998, p. 56). Trata-se, portanto, de um momento de celebração da Dança moderna tendo como foco da homenagem a própria Martha Graham. Neste sentido, vale lembrar, mais uma vez, o que ela representou. Segundo Gonçalves:

Martha Graham foi um dos grandes nomes da dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do balé e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento [...], gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional. (2009 p. 9).

A frase acima da célebre bailarina foi encontrada no programa do 37º. *Festival de Dança Contemporânea* da *Studium Danças*, e, pode ser que tenha sido uma espécie de mantra utilizado por Lú Spinelli em suas aulas e processos coreográficos durante aquele ano. Ela fazia da turma da tarde, especificamente a das 15 horas, como uma espécie de laboratório

experimental para o que seria aplicado nas turmas da noite<sup>23</sup>. Houve um período em que era necessário acompanhar as três turmas (iniciante, intermediária e avançada), de tal modo que era perceptível essa estratégia metodológica utilizada por Lú Spinelli para a construção de suas aulas. Estruturalmente, a sequência de aula era muito semelhante em todas as turmas, o que diferenciava uma da outra era o nível de dificuldade dos exercícios.

Durante um certo tempo, Lú Spinelli iniciava as suas aulas com um exercício muito utilizado na técnica de Lester Horton, os *Roll Down*, ou seja, os rolamentos, que servem para um aquecimento, uma preparação da coluna vertebral, realizado com o princípio de evitar lesões durante a aula. O que diferenciava esse mesmo exercício, aplicado em turmas distintas? - Os complementos, ou seja, as variações estruturadas da própria técnica de Lester Horton. Por exemplo, um rolamento para uma turma avançada, poderia ser sequenciado com um agachamento, com um alongamento do tríceps femoral. Enquanto os rolamentos da turma iniciante eram executados mais lentamente, para tentar obter uma conscientização no trabalho corporal.

Visando alcançar uma reeducação corporal, despertar essa conscientização nos seus alunos, e fazê-los se expressar através da Dança, Lú Spinelli, costumava utilizar exercícios teatrais<sup>24</sup> como meios de atingir esse propósito. Constantemente ouvíamos durante as aulas, que o movimento é descoberto, que a técnica para a Dança se constrói com aulas, estudo e muita disciplina.

*Ode à Dança Moderna* foi contemplada por obter grandes referências, absorvidas por Lú Spinelli durante a sua trajetória dedicada à Dança. Foi através dessa montagem que Lú Spinelli intentou nos mostrar o que foi a escola de Dança Moderna, como ela costumava dizer. “A dança moderna continua, ela não tem evolução, ela é uma escola” (SPINELLI, 2007).

Apropriando-se de um vocabulário técnico da escola de Martha Graham (Figura 52), pontua ainda Gonçalves (2014, p.3):

A sua técnica foi gestada no contexto da era da ciência” – período de grandes descobertas cardiovasculares, respiratórias, neurológicas – do desenvolvimento da psicanálise, da “afirmação do individualismo”, da modernidade industrial, das influências orientais, advindas com o “imperialismo da Ásia”, e com o “orientalismo” ou o “exotismo”, herdado em grande parte do período tardo-romântico e reelaborado no século XX.

---

<sup>23</sup> Existiam duas turmas noturnas: 19:00 horas às 20:00 horas (iniciante); 20:30 horas às 22:00 horas (avançada).

<sup>24</sup> Lú Spinelli chegou a abrir turmas de dança-teatro na *Stadium Danças*, ministrou oficinas por outras cidades e estava com um projeto na Casa da Rua da Cultura, onde ministrava curso de dança-teatro e conscientização corporal para atores.



Figura 52 - Martha Graham in *Lamentation*, No. 6



Fonte: Moselsio, Herta (fotógrafo). Library of Congress (2020)

Mesclando a sua técnica com a música de Villa Lobos, através dos distintos corpos que compunham as suas turmas, buscou estabelecer uma coreografia simétrica, sublime para homenagear a Dança Moderna, sua escola/projeto de vida, num estilo peculiar à própria Dança, como destaca Navas (2006):

Isadora Duncan conecta-se com um passado nebuloso da antiguidade grega e depois com a natureza, Martha Graham com trajetórias heroicas de mulheres míticas do planeta, Michel Fokine com um balé romântico primevo e, entre nós, Klauss Vianna, com um “verdadeiro balé”, que não se nega, mas que se apreende como um instrumento de modernização, que há de ser fruto sobretudo de um *religare* com a dança de cada um, ainda encapuçada, a ser desvendada por improvisações, onde ossos, músculos e nervos guiam as direções aleias de cada descoberta (NAVAS, 2006, p.1).

Para os alunos da escola *Studium Danças*, a Dança Moderna de Lú Spinelli era uma celebração artística, onde a língua primária era o movimento e a Dança se constituía como mãe de todas as artes.

Lançando mão dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli é possível descrever o processo coreográfico de *Ode à Dança Moderna* como algo cerimonioso, sublime, refinado. A começar pela escolha da música, ao ouvir *Bachianas* n.º. 5 de Heitor Villa-Lobos, e

acompanhar o processo coreográfico para as primeiras notas desta obra, havia a entrada de uma solista<sup>25</sup> (Figura 53), (coisa que raramente Lú Spinelli utilizava em suas coreografias). Neste momento, executava-se uma sequência de contrações, torções, equilíbrio, fluxos e explosões, enquanto se desloca para o centro do palco, fazendo surgir uma atmosfera envolvente que se propagou e atingiu quem estava atrás das coxias e na plateia. Parecia que todos tinham segurado a respiração para não interferir naquele ambiente mágico, ambientado pela música, luz, corpo e energia.

A partir desta análise, caberia a pergunta: seria a auto projeção da coreógrafa no coreografado? Provavelmente sim, Spinelli estava muito feliz com a sua escola durante o ano de 2008; as turmas estavam cheias de alunos e suas viagens para os Estados Unidos reabasteciam suas inspirações artísticas. Fazia questão de relatar sobre os cursos de férias que vinha fazendo nos Estados Unidos, especialmente, quando falava do Alvin Ailey, Paul Taylor e da Escola de Martha Graham.

### 3.2.2.1 Decupagem - Ode à Dança Moderna

O cenário inicial é composto por um fundo preto, onde surge uma tímida iluminação de cor âmbar e facho de luz roxa sobre o chão e corpos dos bailarinos. A composição do cenário se dá através do figurino, onde encontramos a mesma harmonização das cores, preta e roxa. O tronco dos corpos em cena é coberto por uma segunda pele preta, tendo da cintura pra baixo, uma longa saia godê duplo roxa. Essa combinação de cores é uma referência ao solo de Martha Graham, *Lamentation*, de 1930.

A música escolhida para essa coreografia foi *Bachianas* n°. 5 de Heitor Villa-Lobos, que coincidentemente, ou não, sua composição deu-se justamente nos anos de 1930. As *Bachianas* brasileiras são uma série de nove composições que Villa-Lobos fundiu material do folclore brasileiro às formas pré-clássicas do estilo de Bach.

Percebemos que a entrada e saída de solos aos sextetos e grupos seguem a mesma estruturação de outras coreografias. A participação de todos os níveis de turmas em uma só peça, buscando a dinamicidade com entradas em diagonais das coxias, formação de círculos, enfim, o desenho feito no espaço (palco), e ainda, a utilização do figurino para formar imagens que remetem ao solo *Lamentation* (Figura 53).

---

<sup>25</sup> Tratava-se de Raquel P. de Castro, que iniciou seus estudos na *Stodium Danças* quando ainda era criança. Hoje atua na área jurídica.

Figura 53 - Remontagem do solo *Lamentation*. Martha Graham Dance Company



Fonte: <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/?portfolioCats=21%2C18%2C20>  
Acessado em 16/10/2020

Foi dentro dessa ordem artística que a coreografia ganhou força. A dramaticidade que a música de Villa-Lobos carrega, entrelaçada com as técnicas de contração e relaxamento trazidas por Martha Graham e com a paixão de professora, artista e coreógrafa que Lú Spinelli trazia para a sala de aula, não tinha como não sensibilizar e envolver nesse processo todos que assistiam ao espetáculo (Figura 54).

Figura 54 - Decupagem da coreografia *Ode à Dança Moderna* – 2008



imagem 1.2008



imagem 2.2008



imagem 3.2008

### 3.2.2.2 Possíveis fios Narrativos – Ode à Dança Moderna

Do processo de decupagem e análise da coreografia *Ode à Dança Moderna*, 2008, podemos perceber alguns fios narrativos acerca da história da Dança moderna em Sergipe:

- Das coreografias analisadas, esta é a que reúne maiores informações acerca da relação de Lú Spinelli com a Dança moderna, vinculando-se diretamente ao projeto de Martha Graham, o que reforça a postura de mescla entre as escolas germânicas (derivadas de sua passagem pela Alemanha e pelos mestres que teve) e estadunidense;

- As práticas coreográficas adotadas por Lú mostram a adesão ao projeto moderno de constante renovação (MATEUS, 2012), inclusive na condução didática de suas turmas, mantendo a perspectiva e aumento o grau de dificuldade nas turmas mais adiantadas, o que permitia um diálogo mais amplo no âmbito dos envolvidos no festival;
- No âmbito da técnica empregada nas práticas de Dança moderna em Sergipe, destaca-se o trabalho do estadunidense Lester Horton, a *Horton Technique*, focada na consciência corporal, autoimagem, permitindo assim a expressão artística dramática. Horton teve em sua carreira todo um trabalho de pesquisa com Danças nativas dos povos indígenas do Arizona e do Novo México, indicando que a história da Dança Moderna em Sergipe foi marcada por uma preocupação com a corporeidade e pelas especificidades de linguagens. Esse processo envolve a chamada consciência de seu tempo, segundo Mateus (2012) uma das características da modernidade;
- A história da Dança moderna em Sergipe tem passagens também pela dança-teatro, através tanto das turmas especificamente abertas para esse fim quanto pelos exercícios desenvolvidos nas aulas de modo geral;
- A decupagem aponta, também, a influência de Isadora Duncan, considerada a precursora da Dança moderna, e do brasileiro Klaus Viana, cujo partido era o do desenvolvimento de um balé brasileiro. A vertente de preocupação com culturas nacional e locais é reforçada pela escolha da trilha sonora de Heitor Villa-Lobos.

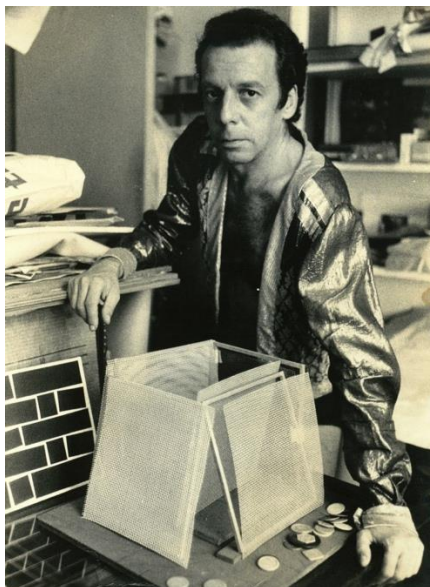
### **3.2.3 Processo coreográfico - *Subversão Tropical* - 2009**

A terceira coreografia analisada foi *Subversão Tropical*, concebida para o 38º. *Festival de Dança Contemporânea* no ano de 2009.

Ao escrever, encontro-me em um estado de auto-observação da minha vida profissional e pessoal, analiso e testemunho o quanto a experiência com o processo coreográfico é uma grande potência sensibilizadora, ou, como diriam os franceses Deleuze e Guattari, “a arte emoldura um fragmento do caos para formar um caos composto que se torna então sensível” (1991, p. 422). Esse caos composto que os filósofos nos apresentam, a meu ver, pode ser elucidado no movimento cultural da *Tropicália*.

A origem do nome *Tropicália* foi o título com que o artista Hélio Oiticica (Figura 55) batizou uma instalação no MAM-RJ em 1967: a instalação consistia em uma espécie de labirinto que fazia alusão às favelas e aos trópicos, contendo elementos como araras, parangolés e aparelho de televisão.

Figura 55- A tropicália de Hélio Oiticica



Fonte: Hélio Oiticica em foto de Marco Rodrigues – MAM (2001)

Ainda em 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil se apresentaram no festival da canção da TV Record, na era conhecida como a Era dos grandes festivais televisivos. defendendo, respectivamente, *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, sonoridades que inspiraram Lú Spinelli.

Em 1967, devido o grande incêndio que destruiu o *Teatro da Record* da Consolação, o festival aconteceu no *Teatro Record* Centro, inaugurado em 1929 e denominado *Teatro Paramount*, por esse motivo, o festival ficou conhecido como *Festival Paramount*. Atualmente, o Teatro pertence à empresa Renault, tornando-se o *Teatro Renault* desde 2012.

A novidade desse festival era que, em vez de usar apenas instrumentos acústicos, como em geral acontecia, Caetano e Gil foram acompanhados por bandas de *rock and roll* – no caso de Caetano, pelo grupo *Beat Boys*, e Gil por *Os Mutantes*. Em 1968, Caetano e Gil, juntamente com Gal Costa, *Os Mutantes*, Tom Zé e os poetas Capinan e Torquato Neto, lançaram o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*. (Figura 56). Sobre a fotografia de *Tropicália ou Panis et Circensis*, Cauhana Tafaello de Oliveira faz uma descrição detalhada em sua dissertação de mestrado intitulada *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970*:

De pé, aparece Caetano Veloso, que segura um retrato da Nara Leão, em meio aos Mutantes – que, com expressão séria, seguram guitarras, uma alegoria da nova

sonoridade proposta pelo grupo, a incorporação do rock. Ao lado, Tom Zé carrega uma bolsa de couro (característica do nordeste), talvez como uma alegoria também da sonoridade, que representa a junção dos ritmos nordestinos. Sentado em um banco característico de praças, da esquerda para a direita, está o Rogério Duprat, responsável pelos arranjos do LP. De pernas cruzadas, o maestro segura um penico, como se estivesse tomando chá. Aí está presente uma paródia, na medida em que esse objeto é retirado do contexto, como fez o dadaísta Duchamp. Ao lado, Gal aparece em uma pose recatada ou até humilde, como um símbolo da classe popular ou interiorana. Ao lado, Torquato Neto aparece de traje social e boina, item comumente relacionado à França. Seria uma referência às manifestações de luta que ocorriam no mesmo ano em Paris (sobretudo no Maio de 68)? À frente de todos, sentado no chão, Gil segura uma foto do Capinan. Existe aí um contraste nas vestimentas: Capinan usa uma roupa tradicional, enquanto Gil veste um traje oriental, uma possível referência ao movimento hippie (lembrando o disco dos Mutantes) (OLIVEIRA, 2014, p. 96).

Figura 56 - Capa do Disco Tropicália

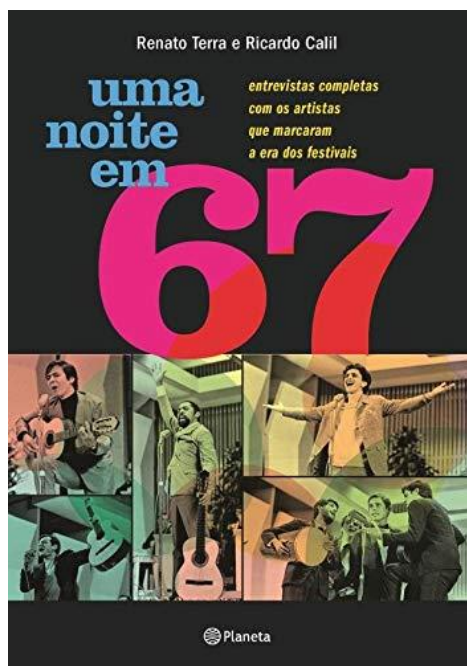


Fonte: Nuvem – Arte e Crítica - 2019

Ainda neste mesmo ano, a peça *Roda Viva* estreia sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Durante a apresentação desta peça em São Paulo, houve um incidente no qual um grupo do comando de caça aos comunistas (CCC) invadiu o teatro, espancou os artistas e depredou o cenário. Esses episódios e muitos outros foram retratados no documentário *Uma Noite em 67*, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, lançado em 2010 (Figura 57).



Figura 57- Cartaz do documentário Uma noite em 67



Fonte: Notas Musicais (2021).

Desses “sons do mundo” que se originou o movimento da *Tropicália*, forma de resistência, durante a repressão da ditadura militar, os anos de chumbo, a *Tropicália* foi um movimento que, segundo Fernanda Montenegro, em uma entrevista à XIII edição do *Janela Internacional de Cinema do Recife*, diz “a *Tropicália* foi um suspiro, a arte sempre é um suspiro”.

Retomando a coreografia de 2008, na trigésima sétima edição do Festival de Dança Contemporânea, além da coreografia *Ode à Dança Moderna*, Lú Spinelli fez, também, uma homenagem à Bossa Nova. Foi através desse processo, que os alunos puderam conhecer melhor os artistas que iniciaram esse movimento cultural, tão importante para a música brasileira. Neste sentido, foi de extrema importância conhecer histórias dos compositores e intérpretes que fizeram da música um forte símbolo de identidade cultural, artistas tais como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto, Chico Buarque, Elis Regina, entre outros. Lú Spinelli, ao preparar as coreografias ministrava aula de história sobre o significado de cada movimento, de cada passo, de cada sintonia com a música que se ouvia. Havia, portanto, o envolvimento com a história e os seus correlatos. Neste sentido, Lú Spinelli se ornava de educadora, tanto dos sentidos quanto da sensibilidade. Ao término das aulas de Dança moderna não era incomum os alunos saírem cantando as músicas. Ao ouvi-las no celular enquanto fazia o trajeto no ônibus para a universidade, sentia as mensagens de esperança por um país melhor, trazidas pelas letras



e arranjos que compunham as músicas e que faziam todo o sentido quando ouvidas em sintonia com as coreografias da Dança moderna.

É importante destaca que, das linguagens artísticas que se notabilizaram durante essa revolução cultural no Brasil, sempre encontramos referências sobre a música, o teatro e o cinema. Mas, e a Dança? Qual a representatividade da Dança durante esse período ditatorial? Talvez por ser uma linguagem artística que ainda estava engatilhando para a profissionalização no Brasil, a Dança não chamou a atenção dos repressores, mas ela já acontecia. Na Bahia, surgiu o *Grupo Experimental de Dança de Salvador*, a primeira cidade do Brasil a obter um curso superior em Dança. Na pesquisa feita por Lauana Vilaronga sobre o GED, ela registra:

No período de 1965 a 1981, o Grupo Experimental de Dança foi um só e foram muitos. Fases distintas, com nomes distintos e um princípio que regeu todo o trânsito temporal, incutindo-lhe identidade: a ousadia criativa. Sair do que é institucional, do que é estabelecido, formal. Ganhar novos espaços, somar pela diversidade, transpor barreiras classificatórias. Assim era o Grupo Experimental de Dança. Estes princípios regeram o seu percurso e contribuíram para uma vitalidade da dança cênica contemporânea de Salvador na década de 1970. (VILARONGA, p.107. 2008).

Certamente toda essa efervescência cultural influenciou a visão política/artística de Lú Spinelli no processo coreográfico de *Subversão Tropical*. Quando evocava o tema do Tropicalismo, ela falava com os olhos brilhando e com um sorriso nostálgico no rosto. A *Tropicália*, sem sombra de dúvidas, fez parte da sua trajetória de vida. Numa entrevista à uma emissora da TV local, Lú Spinelli é enfática ao dizer: “Eu vim de uma geração de quebras de costumes, de valores. Eu vim realmente de uma revolução cultural” (SPINELLI, 2007). Esse espírito revolucionário da *Tropicália*, evidentemente, influenciou a maneira de Lú Spinelli pensar a sua Dança como uma potência para a definição de uma identidade brasileira, assim como marcou Hélio Oiticica e Lygia Clark nas artes plásticas; Glauber Rocha, no cinema novo, e José Celso no teatro Oficina: todos buscaram através da sua arte uma oposição às normas, ao regime de então, como um convite à subversão.

Em comemoração aos 50 anos da Tropicália, Lú Spinelli elaborou um *pot-pourri* com as músicas que representaram a identidade desse movimento cultural. Para a elaboração do figurino, foi sugerido uma pesquisa de roupas utilizadas nas décadas de 1960 a 1980. Ficou decidido também, por unanimidade, que o figurino não deveria seguir nenhum “padrão”: não deveria ser algo muito certinho, uniformizado, pois, caso contrário, estaríamos indo contra os ideais do movimento cultural. A grande discussão em sala de aula era: o que vamos vestir? Por sugestão da professora, cada bailarino levaria uma peça de roupa que já tivesse em casa, para

ajudar a compor o figurino. Essa era uma preocupação constante nas coreografias de Spinelli: ela fazia de tudo para que o aluno não tivesse despesa com figurinos, porque, na sua visão, o mais importante era o corpo em cena, a Dança.

Nessa composição dos figurinos encontramos noivas fugindo do casamento, *hippies*, roqueiros, palhaços, colegiais, bailarinas e até bruxas. A montagem desses figurinos sempre vinha acompanhada de uma boa história inventada pela própria Lú Spinelli e seus alunos, causando uma reflexão sobre os acontecimentos daquela época e muitas vezes provocando boas gargalhadas.

A linguagem da Dança moderna nessa coreografia é identificável nas sequências utilizadas nos deslocamentos, saltos, giros e na teatralidade nos gestos. Nesse trabalho, podemos perceber que, talvez por sua vivência com o movimento cultural da *Tropicália*, Lú Spinelli entendia que “o que dizer” através do corpo tenha vinculação em “como dizer”.

### 3.2.3.1 Decupagem - Subversão Tropical

A composição do cenário se dá através de um fundo preto (Figura 58). Essa é uma outra característica forte nas coreografias de Lú Spinelli. Nos espetáculos adultos, raramente havia cenário concreto; o tipo de cenário mais ilustrativo era comumente encontrado nos espetáculos infantis. Nessa coreografia, o que compõe o cenário é o figurino, a iluminação e os desenhos feitos no palco através dos corpos dançantes.

Figura 58 - *Subversão Tropical*



imagem 1/2009



imagem 2/2009



imagem 3/2009

Fonte: YouTube

A iluminação concebida e executada por Dênis Leão traz cores quentes e vibrantes. São cores que, simbolicamente, nos faz pensar em um país tropical. A mescla entre luz e figurino faz explodir nos olhos da plateia uma bomba colorida e marcante que, aliada com a coreografia, narra abstratamente alguns acontecimentos dessa revolução cultural.

A linguagem técnica para a execução dos movimentos segue a linha das aulas. Identificamos balanços de José Limón, contrações de Martha Graham, dinâmica de preenchimento de espaço, dentre outros. Mas, o que chama a atenção nessa coreografia é o uso da linguagem do “contato improvisação”. Talvez, pela inserção dessa modalidade na escola no ano de 2008 pela professora Iris Fiorelli, podemos notar a introdução dessa técnica no DVD de entrevista de 2008. Essa modalidade foi inventada em 1972 pelo americano Steve Paxton (Figura 59).

Figura 59 – Bailarinos executam a técnica criada por Steve Paxton, a contato improvisação



Fonte: Wojciech Mochniej & Ray Chung (fotógrafos). Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul (2019)

O “contato improvisação” consiste na exploração de movimentos corporais improvisados através de princípios como o toque, a troca de peso e a conscientização corporal. Podemos analisar essa proposta de movimento (*imagem 2.2009*). Nesta coreografia, identificamos uma movimentação mais “rebelde”, desconstruída, fragmentada em alguns momentos e fluidas em outros. Porém, não deixamos de perceber algumas estruturas metodológicas coreográficas se repetindo: os sextetos, os duos, a turma iniciante, intermediária e avançada (Figura 60, *imagem 3.2009*), e a junção de todas as turmas em algum momento da coreografia. Para um olhar mais atento, não deixamos de perceber o desempenho do condicionamento físico das turmas iniciantes, intermediárias e avançadas.

Figura 60- Decupagem da coreografia *Subversão Tropical* – 2009



*imagem 1.2009*



imagem 2.2009



imagem 3.2009

### 3.2.3.2 Possíveis fios Narrativos – Subversão Tropical

- A escolha do tema Tropicália aponta para uma opção mais livre espontânea e criativa, bem ao modo de Hélio Oiticica, trazendo para Sergipe uma outra abordagem que mescla a técnica mais refinada, como a de Martha Graham e a liberdade criativa;
- Lú Spinelli alia arte e política, cultura, resistência e enfrentamento, recuperando um traço característico dos tempos difíceis da ditadura militar no país;
- A expressividade de Martha Graham é adaptada a uma série de questões locais, buscando ampliar a representatividade da Dança no cenário das artes;
- Mais uma vez é perceptível a relação entre a Dança e o teatro, fortalecendo a corporeidade como estratégia de linguagem;
- Lú Spinelli foi a primeira a trazer para uma escola de Dança em Sergipe a técnica da “contato improvisação”, concebida por Steve Paxton;
- Evidencia-se, ainda, a força da influência de José Límon no processo coreográfico de Lú.

Com base nos fios narrativos identificados através da decupagem foram estruturadas quatro sugestões de propostas derivadas que poderiam se constituir em narrativas da história da Dança moderna em Sergipe. Optou-se por apresentar exemplos em três áreas diferentes – o verbal, o audiovisual e a Dança.

### **3.3 Propostas de narrativas para a história da Dança Moderna em Sergipe com base nos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli**

Com a finalidade de apresentar proposições concretas acerca das possibilidades de utilização dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, para que sejam desenvolvidas narrativas acerca da História da Dança em Sergipe, serão apresentadas quatro proposições: uma obra de referência no formato de livro, um projeto de roteiro para documentário audiovisual ou cinebiografia, uma proposta de remontagem de espetáculos com base nas coreografias gravadas dos Festivais de Dança Moderna de Lú Spinelli e um possível projeto de catalogação dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli

Todas as quatro propostas articulam-se ao propósito maior de oferecer possibilidades de elaboração de materiais didáticos para diversos níveis de ensino, do infantil ao superior, do formal ao informal e foram pensadas sob a égide da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2012) e na própria vivência do autor como bailarino, coreógrafo, professor, pesquisador, amigo e parceiro de Lú Spinelli em sua história com a Dança Moderna em Sergipe.

#### **3.3.1 Obra de referência**

Tomando como referência o livro, já mencionado de Paul Bourcier, *História da Dança no Ocidente*, por ser uma referência nos estudos acerca de Dança, particularmente no Brasil com três edições já publicadas, examinamos o índice e as etapas que o autor utiliza para contar a história da dança no Ocidente.

De modo bem breve, sumaremos, a seguir, a sua proposta de escrita a partir do índice.

No primeiro capítulo, intitulado *A primeira dança foi um ato sagrado*, busca as origens da dança na pré-história; no segundo, *A Dança dos Imortais*, baseia-se nas práticas desenvolvidas na Grécia; *A idade Média inventa a retórica do corpo*, terceiro capítulo, discute as primeiras sistematizações do campo; no quarto, *O balé da corte*, apresenta o panorama da arte no Cinqucento; um quinto capítulo trata do desenvolvimento da dança clássica, *A invenção*

da *Dança Clássica*; no sexto, *O desabrochar e a morte da escola clássica*, mostra a trajetória da dança clássica ao mesmo tempo em que prepara o leitor para a chegada da *Dança romântica*, sétimo capítulo e do *Neoclassicismo*, oitavo capítulo.

O nono e o décimo capítulo tratam da dança moderna e são intitulados, respectivamente em: *A Dança Moderna “made in USA”* e *A escola germânica e sua linhagem americana*. Ambos os capítulos se concentram em elencar e descrever as técnicas e práticas dos principais coreógrafos de cada corrente.

O livro apresenta, ainda, um capítulo chamado *Dançar hoje*, que, entretanto, não pretende apresentar uma Dança Contemporânea, mas sim, em apresentar o estado da arte na França naquele momento (primeira edição em francês em 1978), tratando de Maurice Béjart e seu “balé total”, em primeiro plano e com referências a Rolant Petit e Janine Charrat.

A partir das análises realizadas nas três coreografias selecionadas e no processo de organização dos arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli (Figura 61), elaborou-se uma narrativa possível para a história da Dança Moderna em Sergipe, cujos dados poderiam, em grande parte, resultar da consulta a este material.

Figura 61 - Lú Spinelli no palco



Fonte: Jornal de Sergipe (2013).

Uma primeira proposta de livro, na forma de um Índice Geral, foi, assim, estruturada, partindo da referência apresentada na obra de Paul Bourcier, considerada obra de referência para a história da Dança no Ocidente:

### **3.3.1.1 Proposta de Obra de Referência**

**Título** - *História da Dança Moderna em Sergipe – uma narrativa baseada nos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli*

#### **Índice**

#### **Introdução**

**Capítulo 1** – A primeira Escola de Dança Moderna de Sergipe – *Studium Danças*

**Capítulo 2** – O primeiro Grupo de Dança Moderna de Sergipe – Grupo *Studium Danças*

**Capítulo 3** – Principais influências na Dança Moderna em Sergipe

**Capítulo 4** – Os Festivais de Dança em Sergipe e a Dança Moderna

**Capítulo 5** – Bailarinos, coreógrafos e pesquisadores de Dança Moderna em Sergipe

Parte dos dados referentes aos capítulos 1 e 2, estão disponíveis na própria dissertação, mas encontram, ainda, uma série de complementações que podem ser obtidas através da consulta aos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, examinando-se, por exemplo, as cerca de 3.000 imagens que o integram.

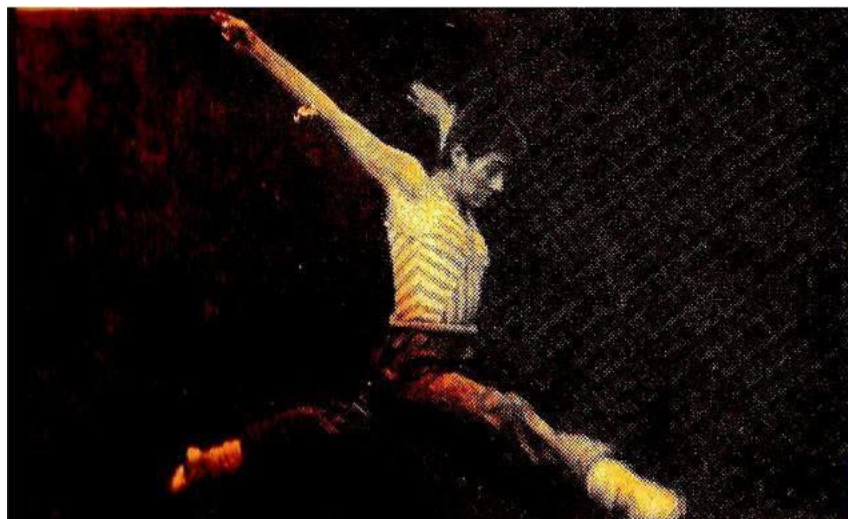
A decupagem das coreografias apresentadas nos Festivais de Dança, disponibilizadas em forma de DVDs (espera-se em breve, também acessíveis pela internet), permite a ampliação da recuperação de uma série de coreógrafos que influenciaram o cenário da dança moderna no estado, inclusive a amarração com a escola germânica e sua linhagem americana, dados que também se encontram em outros materiais que compõem o arquivo/memória, fornecendo base para o capítulo três.

Um quarto capítulo poderia se beneficiar das gravações dos Festivais de Dança Contemporânea e de outros programas colecionados por Lú Spinelli, possibilitando uma análise das imagens em movimento para uma maior compreensão, das técnicas, movimentos, roteiros coreográficos e trilhas sonoras utilizadas no campo da dança moderna em Sergipe.

Sendo a dança uma manifestação em que o movimento é a base, os arquivos/memórias audiovisuais permitem um conhecimento ímpar, uma vez que nenhuma narração – vocal, escrita, ou mesmo na forma de ensaio fotográfico, seria tão pertinente a uma análise da dança quanto os vídeos do seu arquivo audiovisual (Figura 62).



Figura 62 – Movimento executado por Lú Spinelli



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

Um quinto capítulo ainda poderia ser construído com base nos nomes dos bailarinos e bailarinas que integraram a *Escola* e o *Grupo Studium Danças*, bem como seu percurso e desdobramentos pelo campo da dança.

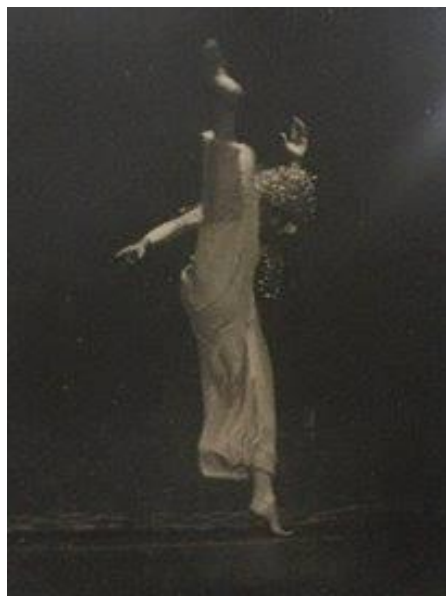
### 3.3.2 Projeto de roteiro para documentário ou cinebiografia

Um caminho que poderia ser tomado a partir da própria estrutura desta dissertação, sobretudo com base no Capítulo 1 - Lú Spinelli e o enraizamento da dança moderna: contexto, apreciação e produção.

Os arquivos/memórias audiovisuais permitiriam a inserção de imagens de entrevistas, espetáculos e cenas de aulas em que Lú participou, a exemplo do que foi mostrado no item 2.4 As cinebiografias e o uso dos arquivos/memórias audiovisuais.

Nesse caso, o foco seria a vida de Lú Spinelli e suas contribuições para a História da Dança em Sergipe. Os arquivos/memória audiovisuais de Lú possuem material (Figura 63) suficiente para permitir essa abordagem, integrando a vida pessoal à vida profissional da bailarina.

Figura 63 – Imagem de Lú Spinelli dançando que poderia integrar a cinebiografia ou um documentário sobre a Dança Moderna em Sergipe



Fonte: Imagem que integra os Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

Uma outra trajetória possível seria a realização de um documentário sobre a Dança Moderna em Sergipe a partir dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, que obedeceria à seguinte estrutura, em conformidade com o que propõe Penafria (2001):

A função do documentário é voltar a atenção dos espectadores e para os fatos cotidianos e estabelecer uma ligação entre os acontecimentos. Incentivar o diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade. Apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa (PENAFRIA, 2001, p. 5)

A perspectiva de Penafria (2001) acerca do ponto de vista do documentário ajuda a reforçar o posicionamento de que o documentário a ser realizado apresenta uma das narrativas possíveis acerca da história da Dança Moderna em Sergipe:

### 3.3.2.1 Projeto de Documentário

**Título** – *Lú Spinelli e o enraizamento da Dança Moderna em Sergipe*

**Storyline** – A Dança Moderna chegou a Sergipe conduzida pela bailarina, coreógrafa, professora e ativista cultural Lú Spinelli

**Timeline** –

- A chegada da dança Moderna em Sergipe

- Escolas e Grupos de Dança Moderna em Sergipe
- Entrevistas com bailarinos e coreógrafos
- Utilização de entrevistas gravadas em vídeo com Lú Spinelli
- Apresentação de Festivais de Dança Moderna – os da *Studium Danças* e os de outras escolas de Dança em Sergipe
- A criação do Curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe e a formação de professores e alguns de seus quadros.

O documentário poderia incorporar as imagens estáticas, os vídeos, as entrevistas realizadas com Lú Spinelli e, ainda, incluir novas entrevistas e imagens de espetáculos de Dança Moderna mais recentes, destacando a influência dos Festivais de Dança da *Studium Danças*.

Permitiria, também, amarrar a carreira de Lú (Figura 64) a formação de um ambiente no estado que corroborou para a criação do curso de Dança da UFS.

Figura 64- Lú Spinelli bailarina



Fonte: Facebook de Lilian Rocha (2015)

### 3.3.3 Projeto para remontagem de espetáculos de Lú Spinelli

A terceira proposta baseia-se em um estudo feito por Bezerra (2011), na forma de dissertação de mestrado, intitulada *Do vídeo à dança: inquietações políticas sobre traduções em registros audiovisuais* conduzida junto ao Mestrado em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, sob a orientação da profa. Dra. Helena Katz.

Nessa pesquisa, a autora discute experiências de remontagem de espetáculos de dança, notadamente de grandes coreógrafos, a partir da utilização de registros audiovisuais. Os bailarinos reviam as imagens, estudam e aprendiam os movimentos, buscavam imprimir ao corpo estados similares aos presentes nos vídeos.

Nesse processo, a autora traz duas perguntas:

1) Quais são as relações existentes entre uma obra criada para ser vista no palco e ao vivo e o seu registro audiovisual? Que graus de verossimilhança são possíveis de uma com a outra? 2) O que se vê da obra ao vivo quando o contato se faz apenas com a sua representação gravada em vídeo? Pode-se dizer que, quem assiste a essas imagens gravadas alcança o que estava proposto na obra ao vivo? (BEZERRA, 2011, p. 8).

Igualmente provocantes, poderiam servir de norte para a remontagem de algumas das coreografias de Lú Spinelli (Figura 65) registradas e disponibilizadas em seus arquivos/memórias audiovisuais, que poderiam ser tema de Trabalhos de Conclusão de Curso – TCCs, do próprio curso de Dança, do Curso de teatro e do curso de Cinema e Audiovisual da UFS, para citar apenas três horizontes possíveis dentro do campo universitário sergipano.

Figura 65 - Lú atuando em um de seus espetáculos



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

A remontagem poderia ser feita, também, por escolas de dança, a exemplo da *Addágio*, escola em que este pesquisador (Figura 66) atua como professor e bailarino, que vem realizando periodicamente Festivais de Dança. Poderia, ainda, envolver a equipe e os alunos no estudo da vida de Lú Spinelli (Figura 67) e no estudo da dança moderna em Sergipe, engajando o trabalho de ensino/aprendizado de dança numa proposta maior que levaria os resultados a toda



comunidade sergipana. Mais uma vez, integrando o projeto na abordagem triangular: contexto, apreciação e produção (BARBOSA, 2012).

Figura 66 – Paulo Lacerda dançando no teatro Atheneu pela Adaggio Escola de Dança



Fonte: Adaggio Escola de Dança.

Figura 67- Lú Spinelli coreógrafa, contracena com Gladston Santos



Fonte: Jornal de Sergipe (2013)

Tal processo, poderia, ainda, gerar material didático para ser utilizado tanto nas diversas escolas de dança do estado quanto no próprio curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe.

### 3.3.4 Um possível projeto de Catalogação dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli

Apenas a título de proposição, apresentamos uma proposta para a futura catalogação dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

Após a consulta a vários *sites* de pesquisa, a maioria deles especializado em dança, encontramos um modelo que poderia sistematizar o material que está sob a responsabilidade deste pesquisador e que poderia vir a público de modo mais organizado.

Trata-se do modelo desenvolvido pelo Museu da Dança (Figura 68), que disponibiliza uma página para cada artista.

Figura 68 - *Print* da tela de abertura da Home Page do Museu da Dança



Fonte: Museu da Dança (2021)

Dentro do *website* os artistas podem ser acessados em sua página pessoal (Figura 69), como no exemplo selecionado, de uma das mestras de Lú Spinelli, a bailarina Ruth Rachou.

Figura 69 - *Print* da tela de abertura da página de Ruth Rachou no Museu da Dança



Fonte: Museu da Dança (2021)

Cada página pessoal possui, também, um Menu (Figura 70) que se abre mostrando os caminhos possíveis: Apresentação, Linha do tempo, Ficha Técnica do espetáculo, Influência dos grandes mestres, Referências Bibliográficas e Ficha Técnica (da página). Todos esses dados estão disponíveis nos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, o que permitiria uma cobertura bem compreensiva de sua vida e, ainda, criar uma aba específica para a História da Dança Moderna em Sergipe, que ligaria, por meio de *hiperlinks*, aos demais extratos da página.

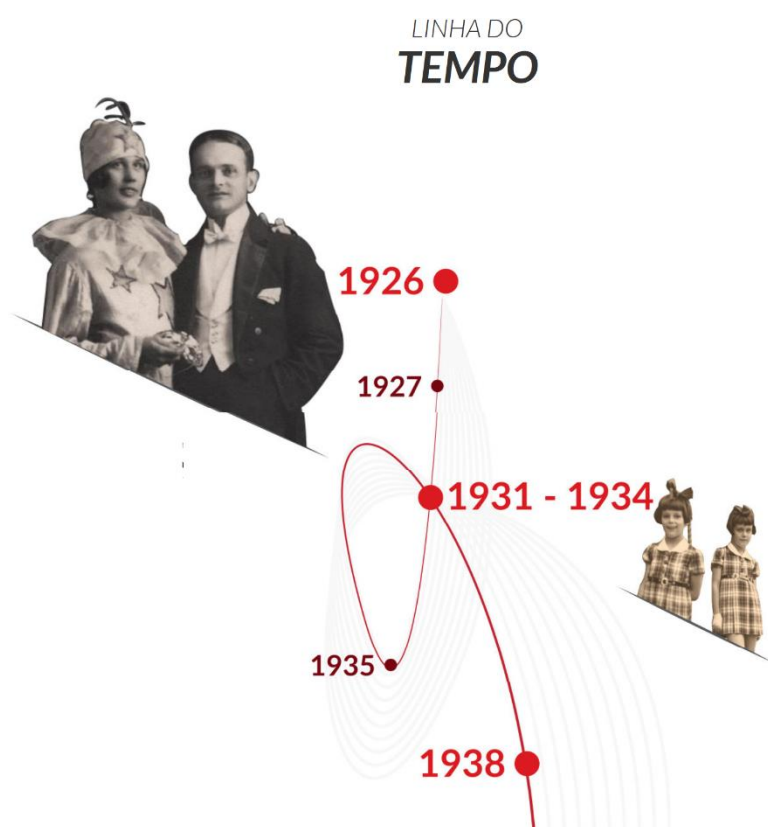
Figura 70 - Menu da página de Ruth Rachou no Museu da Dança



Fonte: Museu da Dança (2021)

Essa estrutura hipertextual culminaria com uma linha do tempo, ideia discutida ao longo de todo o processo de pesquisa, que permitiria a navegabilidade e o acesso mais direto aos conteúdos, a exemplo da Linha do tempo da página de Ruth Rachou (Figura 71).

Figura 71 – Detalhe da linha do tempo da página de Ruth rachou no Museu da Dança



Fonte: Museu da Dança (2021)

Muito embora não fosse esse o objetivo precípua desta dissertação, achamos que seria importante apresentar uma perspectiva de desdobramento do trabalho, para que ele, de fato, ganhe o alcance social que seria desejado.

Com base em tudo que foi aqui apresentado, espera-se ter conseguido ressaltar a necessidade histórica, política e estética de se manter a memória da Dança moderna em Sergipe



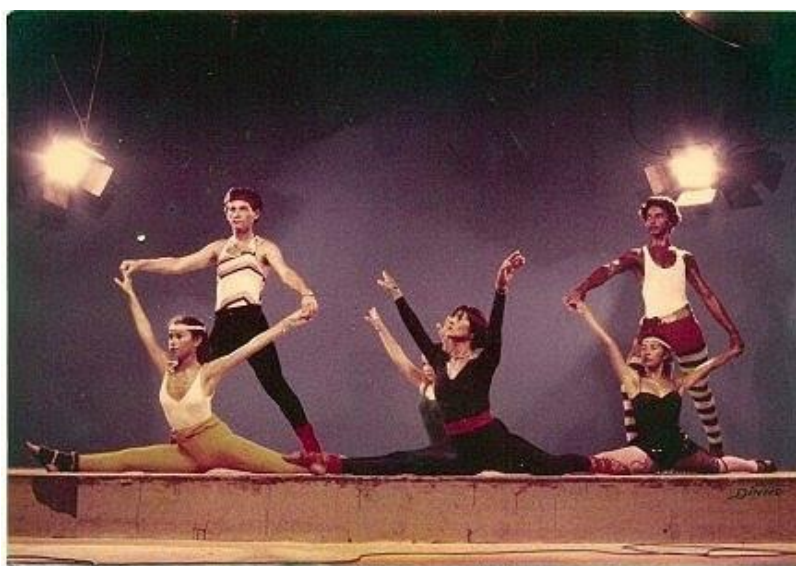
a partir do trabalho de Lú Spinelli, responsável por mostrar a potência que a arte representa na vida das pessoas.

Um dos mais importantes resultados, ainda que indireto, dessa intensa atividade cultural de Lú Spinelli na área de Dança foi a criação do *Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe*, em 2007, que, de acordo com o seu *site*, pode ser assim apresentado:

A Licenciatura em Dança é a primeira graduação em Sergipe voltada para a área. No Brasil, são 33 cursos presentes em universidades públicas e particulares, com o objetivo de habilitar professores para o ensino fundamental e médio, comprometidos com a criação e a reprodução do conhecimento e das habilidades corporais, como elementos de valorização da autoestima e da expressão humana (CCV/UFS, 2011, ONLINE).

A demanda gerada para uma Licenciatura em Dança, portanto, deveu-se em grande parte a um trabalho de formação de público desenvolvido por Lú Spinelli (Figura 72) , que criou o hábito das famílias sergipanas matriculassem seus filhos em escolas de dança e passassem a incorporar ao calendário anual de eventos os seus *Festivais*.

Figura 72 - Lú Spinelli - espetáculos para formação de públicos para a Dança Moderna



Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli.

A ação como empresária da área foi significativa para que a sociedade sergipana pudesse conhecer e passar a se interessar pelos principais nomes nacionais e internacionais da Dança e passasse, também, a lotar os espetáculos que eram apresentados nos teatros do estado. Com essa visão, colaborou, de forma notável, ao desenvolvimento cultural de Sergipe por meio da Dança.

Os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli, portanto, constituem-se em um referencial que permite ampliar a compreensão sobre o processo de construção de um universo cultural e pode fornecer subsídios para uma série de outras pesquisas.

## CONSIDERAÇÕES

O objetivo proposto para esta pesquisa foi verificar em que medida os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli podem colaborar para uma narrativa da História da Dança moderna em Sergipe, partindo do pressuposto de que as fontes escritas já não são mais nem hegemônicas nem hierarquicamente superiores à produção de uma historiografia (SCHWARCZ, 1998).

O projeto estruturou-se em cinco justificativas iniciais: 1. a ausência significativa de um registro sistematizado dessa expressão artística em Sergipe, diluindo-se as informações num conjunto fragmentado de textos; 2. o risco de deterioração dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli; 3. a lacuna bibliográfica existente no que tange à existência de textos sobre a história da Dança moderna em Sergipe que possam ser utilizados como material didático nas escolas e cursos de dança; 4. o potencial dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli funcionarem como material de pesquisa sobre a história cultural de Sergipe; e, 5. a possibilidade de transformar o material em fonte pública de consulta.

Como pontua Castro (2008), a memória se constitui num elemento aglutinador, fortalecendo o sentimento de pertença, aspecto extremamente necessário em um estado atravessado pelas fortes fronteiras culturais de seus vizinhos próximos: Bahia e Pernambuco.

A bailarina, coreógrafa, pesquisadora, professora e ativista cultural, Lú Spinelli, nascida em Salvador - BA e radicada em Aracaju – SE, exerceu um papel fundamental na estruturação do campo da dança no estado, tornando-se a responsável pela abertura da primeira escola de dança moderna, pela criação do primeiro Grupo de dança moderna, além de organizar 43 Festivais de Dança, compreendidos entre 1971 e 2014, momento em que julgou apropriado fechar a sua escola e dar um novo rumo à sua carreira, terminando por vir a falecer no ano seguinte, quando coreografava para a *Escola de Dança Ballet Célia Duarte*, também sediada em Aracaju.

O recorte temporal (2005-2014) compreende um período em que o pesquisador esteve ao lado de Lú Spinelli, atuando em seu corpo de baile como professor, parceiro na montagem de espetáculos e coreografias e, sobretudo, como amigo. Esse fato permitiu que a sua família depositasse em minha confiança o acesso irrestrito aos seus arquivos/memórias audiovisuais e me tornasse seu fiel depositário.

A complexa relação entre memória e história acirra-se na modernidade, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de escrita da história, partindo do pressuposto de que

não existe uma história única, como destacam: Després (2016), Burke (1996), Artières (1998), Dosse (2004), entre outros.

No âmbito da modernidade, em especial com Benjamin (1994), o valor da obra de arte deixa sua função parasitária, perde a aura e ganha uma outra práxis. Como sustenta Longbois-Canil (2015), moderno é o tempo, e a Modernidade, sua leitura do ponto de vista estético. Isso gerou uma ruptura nas práticas tradicionais e inovou de maneira radical a forma de compreender a arte a tal ponto que Kandinsky (2005) foi estudar a técnica da bailarina Gret Palucca como uma proposta abstracionista de dança.

O desenvolvimento de equipamentos audiovisuais acessíveis, capazes de documentar de modo eficiente diversas práticas cotidianas, conferiu à dança, bem como a outras artes, uma chance de lançar mão de arquivos audiovisuais para apresentar, disseminar e discutir possibilidades antes limitadas pelo alcance das linguagens disponíveis. O percurso interdisciplinar deste Mestrado permite, então, conjugar o campo do audiovisual, do cinema, à dança, à história e à educação.

Ao longo desta pesquisa foi possível, de fato, verificar que não existe uma sistematização da história da Dança moderna em Sergipe, seja na forma, escrita ou audiovisual, e que os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli podem contribuir para uma narrativa sobre a história da dança moderna no estado, na medida em que conseguem recuperar uma série de fatos, processos e acontecimentos relativos ao seu universo de atuação e que podem ajudar na sistematização dessa história ainda não contada completamente.

Sobre as perguntas da pesquisa: Como os arquivos/memórias audiovisuais podem contribuir para uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe? Como os arquivos/memórias audiovisuais podem ajudar a preencher possíveis lacunas na história da dança moderna em Sergipe? Em que medida os Festivais e práticas da escola de Lú Spinelli, a *Stadium Danças*, podem colaborar para uma narrativa da história da dança moderna no estado? Podemos registrar que o processo de organização dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli pode enfatizar um determinado aspecto desse conjunto de informações, como mostram Ribas e Escorel (2020). Num primeiro momento fez-se uma catalogação manual, mas espera-se, com o tempo, ampliar esse projeto de modo a disponibilizá-lo na internet, como se pretendeu apresentar em um tópico específico do terceiro capítulo.

As coreografias montadas para os festivais da escola *Stadium Danças*, quando analisadas e decupadas, agregam novos elementos à narrativa da história da dança moderna em Sergipe, mostrando como técnicas, temas e posturas utilizados foram fundamentais para esse

movimento da dança se desenvolvesse no estado. A análise dos arquivos/memórias audiovisuais, permitiu reconhecer em Lú Spinelli também uma artista arquivista, que nos lega um conjunto de informações que permite contar a história da Dança moderna em Sergipe. Permite ainda compreender suas influências, marcos centrais, acontecimentos, eventos, artistas convidados, perspectivas e enclaves.

Processos semelhantes, como da catalogação dos arquivos de Antônio Cândido e Gilda de Melo e Souza (RIBAS e ESCOREL, 2020), da construção de cinebiografias para Sérgio Buarque de Holanda (CARVALHO, 2011), Luis Carlos Prestes, Vinícius de Moraes, Elis Regina, Tim Maia, João Carlos Martins, servem de suporte para mostrar como arquivos audiovisuais podem ter uma abrangência muito mais ampla do que o campo eminentemente individual.

Mais uma vez, a presente dissertação estrutura-se na possibilidade de que tais arquivos/memórias audiovisuais possam contribuir para uma narrativa acerca da história da Dança moderna em Sergipe. Espera-se ampliar, num segundo momento futuro, ainda mais o acesso de pesquisadores, estudiosos e principalmente professores ao conteúdo dos arquivos/memórias audiovisuais, permitindo, dessa forma, a elaboração e/ou consulta com fins didáticos.

Quando se refere a uma narrativa, leva-se em consideração a possibilidade complementar de diversas narrativas para a construção de um quadro historiográfico de determinada época ou movimentos. Inúmeras narrativas têm eclodido e obrigado à uma revisão do olhar, em termos de uma reescrita da história. Isto posto, cabe destacar um conjunto de narrativas possíveis, sem hierarquias, mas com a complementariedade como parâmetro para a reconstrução histórica da Dança moderna em Sergipe.

Surge, neste sentido, a sugestão de Santana (2013), quando se refere a Du Marsais (2002), cujo processo educativo deve ser pensado como uma forma de desembaraçar a subordinação do conhecimento. Após a decupagem das coreografias, abre-se espaço para propor narrativas na forma de livros, cinebiografias, documentários, remontagens de espetáculos, enfim, uma gama de possibilidades que integra os arquivos/memórias de Lú Spinelli.

A pesquisa, ainda, integra-se à proposta da abordagem triangular desenvolvida pela professora Ana Mae Barbosa (2012) que vê na relação entre o contexto, a apreciação e a prática o caminho para uma educação artística, em seu sentido mais pleno.

As três coreografias selecionadas do *corpus* para a análise são exemplares, indicando que os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli oferecem múltiplas possibilidades narrativas para a história da Dança moderna em Sergipe, ao mesmo tempo que desvelam a atuação plural, dedicada, assertiva e encantadora de Lú Spinelli, permitindo que sua memória não termina apagada pelo peso do tempo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar: 1985.

AMARAL, Lindolfo. **Entrevista** realizada com o professor, ator e diretor teatral Lindolfo Amaral no ano de 2014.

ANDRAUS, mariana Baruco Machado e SANTOS, Milena Pereira. “Construção de roteiro em espetáculos de dança: relações entre dramaturgia e pesquisa de movimento”. In: **XXIV Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP**, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. “As Fontes da Arte moderna”. In: **Novos Estudos**, setembro de 1987.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a Própria Vida**. *Revista Estudos Históricos*. 1998, V. 21, p.11.

BAETA, Paulo. **Introdução à metodologia didática em dança de Rolf Gelewski**. Conceição Concept, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 90-111, jul./dez. 2016.

BARBOSA, Ana Mae. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2012.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. **Balinese Character – uma análise fotográfica**. Nova Iorque: New York Academy of Sciences, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. São Paulo: Autêntica, 2010.

BAUMANN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELEI, Renata Aparecida; GIMENIZ-PASCHOAL, Sandra Regina; NASCIMENTO, Edinalva Neves; MATSUMOTO, Patrícia Helena Vivan Ribeiro. “O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa”. In: **Cadernos de Educação**, FaE/PPGE/UFPel, Pelotas [30]: 187 - 199, janeiro/junho 2008.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: tempo Moderno, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BEZERRA, Amanda Queirós Gondim. **Do vídeo à dança: inquietações políticas sobre traduções em registros audiovisuais**. Dissertação de Mestrado, Comunicação e semiótica, PUCSP, 2011.

BORGES, Valteniza Damião; BRANCO, Ramachandra Das dos Santos; GONÇALVES, Marlene GONÇALVES. “O Audiovisual como Documento Histórico: Registro da Memória do Instituto de Educação da Universidade Federal de Mato Grosso”. In: **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste** – Cuiabá – MT - 8 a 10 de junho de 2011.

BOURCIER, Paul. **A História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Editora Zahar, 2001.

BURKE, P. As máscaras seculares do ‘moderno’. **Folha de São Paulo**. 14/07/1996.

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. **The Dance Collection, the New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox e Tilden Foundations**. 2020.

CADENA, Nelson. “Lojas Duas Américas, o magazine chique da Rua Chile”. In: **iBahia Blogs**, 24/9/2012. Disponível em: <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2012/09/04/lojas-duas-americas-o-magazine-chic-da-rua-chile/>>. Acesso em: setembro de 2020.

CARVALHO, Raphael Guimarães. “A biografia entre o cinema e a história: modos tradicionais de narrar na memória de Sérgio Buarque de Holanda”. In: **Revista Ágora**, no.13, 2011.

CASTRO, Armando Alexandre Costa de. “Irmãs de fé: Tradição e Turismo no recôncavo baiano”. In: **CULTUR – Revista de Cultura e Turismo**, ano 02, no. 01, jan. 2008.

CALDERA-SERRANO, Jorge. Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: propuesta metodológica. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.19, n.2, p.147-158, abr./jun. 2014.

CAVALCANTE, Amaral. « Depoimento Sobre a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe ». In: **Blog do Grupo Minha Terra é Sergipe**, 27 de maio de 2013. Disponível em: <<http://grupominhaterraesergipe.blogspot.com/2013/05/depoimento-sobre-sociedade-de-cultura.html>>. Acessado em: dezembro de 2019.

CCV/UFS. “Curso de Dança”. In: **Catálogo de Cursos da UFS**, 2011. Disponível em: <<http://www2.ccv.ufs.br/ccv/concursos/pss2012/files/Catalogo2011.pdf> >. Acesso em: junho de 2021.

CRUZ, Graziela. “Biografias no cinema: resgate da memória individual e coletiva”. In: **Pensar-Revista Eletrônica da FAJE**. v.1 n.1 (2010).

DANÇA MODERNA. **Home Page**. 2020. Disponível em : <[dancamoderna.com.br](http://dancamoderna.com.br)>. Acesso em: outubro de 2020.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Qu’est que c’est la philosophie?** Paris: Le Editons de Minuit, 1991.

DESPRÉS, Aurore, « Penser l’archive audiovisuelle pour la recherche en danse.. Le Fonds d’Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine ». **Recherches en danse**. [En ligne], 5 | URL: <http://danse.revues.org/1307>. 2016. Consultado em 24 setembro de 2017.

DVD 1. **Entrevistas**. Arquivos/memórias audiovisuais de Lu Spinelli. 1998. Em fase de



catalogação pelo autor.

DVD 2. **Programa Ponto a Ponto**. Arquivos/memórias audiovisuais de Lu Spinelli. 2007. Em fase de catalogação pelo autor.

DVD 6. **Programa Outras Palavras** de Araripe Coutinho. Arquivos/memórias audiovisuais de Lu Spinelli. 2008. Em fase de catalogação pelo autor.

DVD 8. **Programa Batalha na TV**. Arquivos/memórias audiovisuais de Lu Spinelli. 2008. Em fase de catalogação pelo autor.

DVD 11. **Programa Temporada**. Arquivos/memórias audiovisuais de Lu Spinelli. 2008. Em fase de catalogação pelo autor.

ESTRELA DA COSTA, Ana Carolina. 2016. "Jean Rouch". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/autor/jean-rouch>>. Acesso em: setembro de 2020.

F5NEWS. "Lú Spinelli: os passos da baiana que enalteceu Sergipe através da dança". In: **F5NEWS**. Disponível em: < [https://www.f5news.com.br/cotidiano/lu-spinelli-os-passos-da-baiana-que-enalteceu-sergipe-atraves-da-danca\\_25217/](https://www.f5news.com.br/cotidiano/lu-spinelli-os-passos-da-baiana-que-enalteceu-sergipe-atraves-da-danca_25217/)>. Acessado em: dezembro de 2019.

FARIAS JR. Miguel. Home Page. In: **IMDb**. 2020. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_Faria\\_Jr](https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_Faria_Jr)>. Acessado em: dezembro de 2019.

FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro. **Cinebiografias brasileiras no século XXI: proposta de cartografia**. No prelo.

FRANCE, Claudine, Pour **une anthropologie visuelle**, Paris, La Haye, New York, Mouton Éditeur, 1979.

FREEDMAN, Russel. **A dancer's life**. New York: Clarion Books, 1998.

GAUDÊNCIO, Bruno Rafael de Albuquerque. "O Velho': derrotismo e resistência em uma cinebiografia de Luiz Carlos Prestes". In: **XXIX Simpósio Nacional de História**, 2017.

GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da; SOUZA, Josefa Eliana; CERQUEIRA FILHO, Manoel Luiz. **Sociedade e Cultura e Cultura Sergipana: parâmetros curriculares e textos**. Aracaju: Secretaria de estado de Educação e do Desporto e Lazer. 2002. 148p.

GONÇALVES, Maria da Graça Giradi. **Martha Graham: Dança, Corpo e Comunicação**. Dissertação de Mestrado. Uniso. Sorocaba-SP: 2009.

GONÇALVES, Gabriela de Oliveira; PERETTA, Éden. **Os princípios técnicos de Martha Graham como subsídio para o trabalho do ator**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HODGE, Susie. **Breve história da arte moderna: um guia de bolso para os principais movimentos, obras, temas e técnicas**. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2019.  
LABAN INSTITUTE. Home Page. 2020. Disponível em: <<https://labaninstitute.org/>>. Acesso em: outubro de 2020.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha sobre o Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LACERDA, Paulo Sérgio Santos. **Lú Spinelli e a Dança-Teatro: uma abordagem artístico-metodológica do espetáculo Glória, Glória Glorioso**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Sergipe, 2015.

LAUNAY, Isabele. “A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação”. In: **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LONGBOIS-CANIL, Christophe. **De moderne à modernité: les généalogies d'un concept**. Paris: Klincksieck, 2015.

LORI BELILOVE & THE ISODORA DUNCUN COMPANY. **Home Page**. 2020. Disponível em: <<https://isadoraduncan.org/>>. Acesso em: outubro de 2020.

MACHADO, Ana Mercedes Corrêa. **Entrevista** - concedida ao autor desta pesquisa em 28/05/2020.

MATEUS, S. A Querela dos Antigos e dos Modernos: um mapeamento de alguns *topoi*. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**. Vol. 29 | 2012.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: Cartografia de múltiplos corpos**. Salvador: Editora: Edufba, 2002.

MEYER, Dan. “*Hymn to Alvin Ailey* Documentary Makes Its Streaming Premiere June 25”. In: **Playbill**, 24 de junho de 2020. Disponível em: <<https://playbill.com/article/hymn-to-alvin-ailey-documentary-makes-its-streaming-premiere-june-25>>. Acesso em: janeiro de 2021.

MODERN DANCE PIONEERS. **Home Page**. 2020. Disponível em: <<https://moderndancepioneers.weebly.com/>>. Acesso em: outubro de 2020.

MOLINARI, Augusta. “As travessias das históricas migrações italianas: entre fatos e narrações”. In: **História** 36, 2017.

MONTEIRO, Lindenberg. “Entrevista de Lú Spinelli a Lindenberg Monteiro”. In: **Página da TV Aperipê no canal Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hWoKlkCTIU&t=2s>>. Acesso em: 01/03/2020.

MORAIS, JOÃO Carlos Pereira. **Experiências de um corpo em Kandinsky: formas e deformações num passeio com crianças**. Dissertação de Mestrado, UFSC, 2014.

MOURA, P. S. **Walter Spinelli: o alfaiate que Adão não conheceu**. Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

NATURESA, Carolina Angélica Dantas. **Lú Spinelli e o ensino de dança moderna: da Escola ao Grupo Studium Danças**. São Cristóvão, 2017.

NATURESA, Carolina Angélica Dantas. **Dança e identidades: possibilidades de construção de afirmações identitárias na dança em Aracaju** / Carolina Angélica Dantas Naturesa. – Salvador, 2010.

NAVAS, Cássia. Dança, estado de ruptura e inclusão. **Anais do IV congresso da ABRACE**. Editora: UNIRIO, 2006.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo, a cidade e a cultura. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabele; ROCHELE, Henrique. (org.). **Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil- França, ida e volta**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

PASCAL, Blaise, **Oeuvres complètes**. Paris : Gallimard, 1954.

PENAFRIA, Manuela. “O ponto de vista do documentário“. In : **BOCC**, 2001. Disponível em : <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em : junho de 2020.

PINHEIRO, E. M.; KAKEHASHI, T. Y.; ANGELO, M. “O uso de filmagem em pesquisas qualitativas”. In: **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 13, n. 5, p. 717-722, 2005.

POLLACK, Michel. ‘Memória, Esquecimento, Silêncio’. In: **Estudos Históricos**, Vol. 2, no. 3, Rio de Janeiro, 1989.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PORTAL A8. “Morre aos 64 anos a bailarina Lu Spinelli“. In: **Portal A8**, 12/11/2015. Disponível em: <<https://a8se.com/sergipe/noticia/2015/11/86442-morre-aos-64-anos-a-bailarina-lu-spinelli.html>>. Acesso em: agosto de 2020.

RESENDE, M. “Lú Spinelli e a dança Cênica em Sergipe: 40 anos de movimento e poesia”. In: **Primeira Mão**. 2015. Disponível em: <<http://www.primeiramao.blog.br/post.aspx?id=1195>>. Acessado em: dezembro de 2019.

RIBAS, Elisabete Marin; ESCOREL, Laura. “Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido”. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 76, p. 275-289, ago. 2020.

RIBEIRO, R. J. “Memórias de SI, ou ....”. In: **Revista Estudos Históricos**. 1998, v. 21.

ROCHELLE, Henrique. “Território Suspenso de Pesquisa e Reflexão”. In: NAVAS, Cássia, LAUNAY, Isabele, ROCHELE, Henrique. (org.). **Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil-França, ida e volta**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 66-77.

ROUCH, Jean, “La caméra et les hommes” In: FRANCE, Claudine, **Pour une anthropologie visuelle**, Paris, La Haye, New York, Mouton Éditeur, 1979.

SANTANA, Christine Arndt. **Educação e Literatura: A “moral em exercício” em Diderot**. Tese de Doutorado, PPGED/UFS, 2013.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A Dança Expressionista: Alemanha e Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SACHS, C. **World History of the Dance**. New York: Bonanza Books, 1937.

SEVERINO, A. **Metodologia do trabalho científico**. 22ª.Ed. São Paulo: Editora: Cortez, 2002.

SILVA, E. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Editora: Edufba, 2005.

SILVA, Seramis Corsi. “O Historiador e as Biografias: desafios, possibilidades e abordagens de trabalho”. In: História, imagem e narrativas, o 14, abril/2012.

SOUSA, Cíntia Guimarães Santos. “Biografia de artista: revisão crítica do método biográfico e a noção de artista-arquivista”. In: **I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História da UFG**, 2008. Disponível em: <https://pos.historia.ufg.br/n/20842-i-seminario-de-pesquisa-textos-completos?locale=en> . Acesso em: janeiro de 2021.

SPINELLI, Lú. Entrevista ao **Programa Ponto a Ponto** (DVD 2), 2007.

SPINELLI, Kiko. **Entrevista** - concedida ao autor através do aplicativo WhatsApp em 01/07/2020.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THE QNA. **José Limón**. 2020. Disponível em: <[www.theqna.org](http://www.theqna.org)>. Acesso em: outubro de 2020.

TYLER, Lissa. “Dossiê Kandinsky. Kandinsky Beyond Painting: New Perspectives”. In: **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 9, Ano 3**, 2019.

VIEIRA, Kauê. “Clyde Morgan, o Filho de Gandhi que nasceu nos EUA, mas aprendeu tudo na Bahia”. In: **Hypeness**, maio de 2018. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2018/05/clyde-morgan-o-filho-de-gandhi-que-nasceu-nos-eua-mas-aprendeu-tudo-na-bahia/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

WIKIDANÇA. **Home Page**. 2020. Disponível em: <[www.wikidanca.com](http://www.wikidanca.com)>. Acesso em: outubro de 2020.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YIN, R. **Estudo de caso: planejamento e método**. 2<sup>a</sup>. Ed. Porto Alegre: Editora Brookman, 2001.